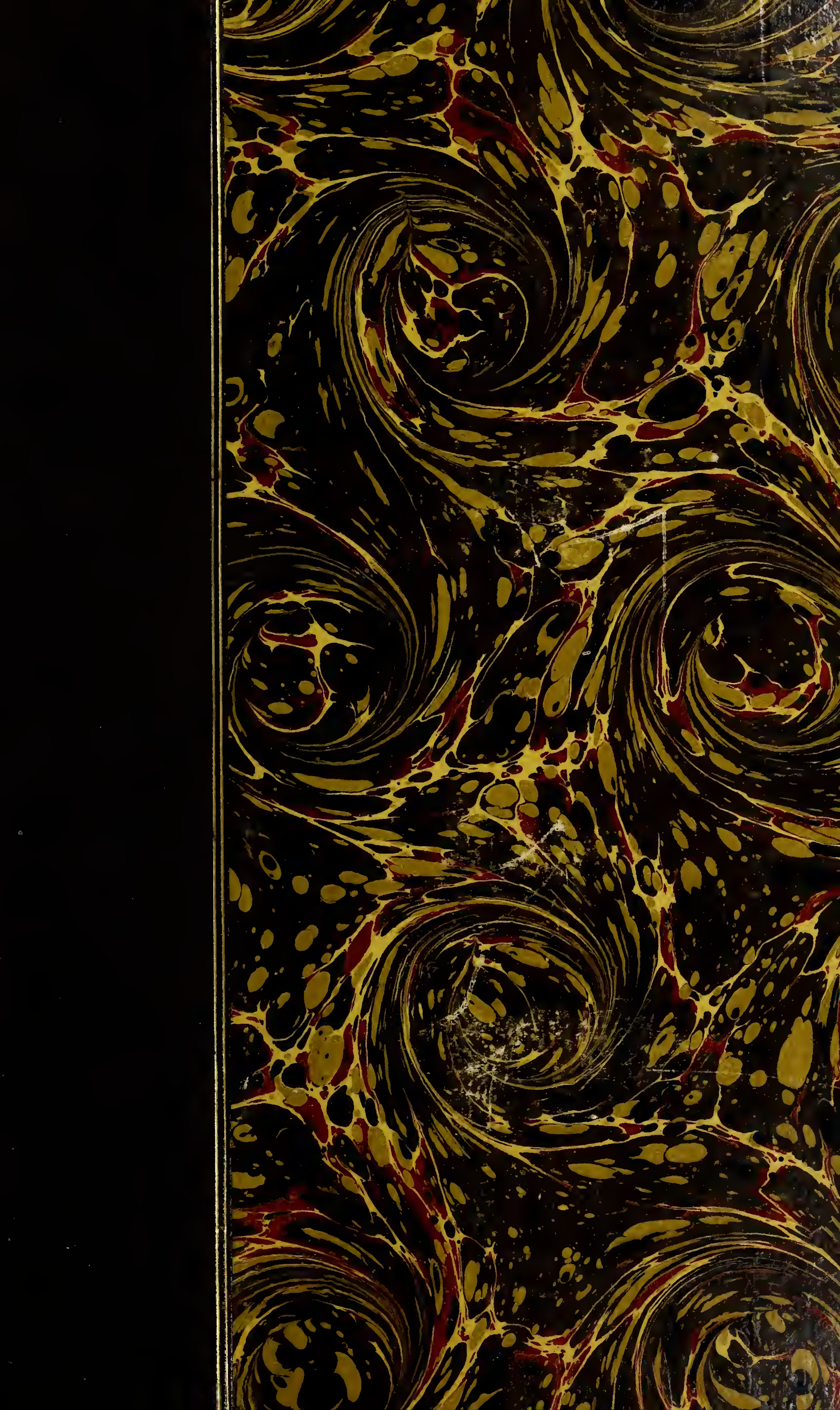
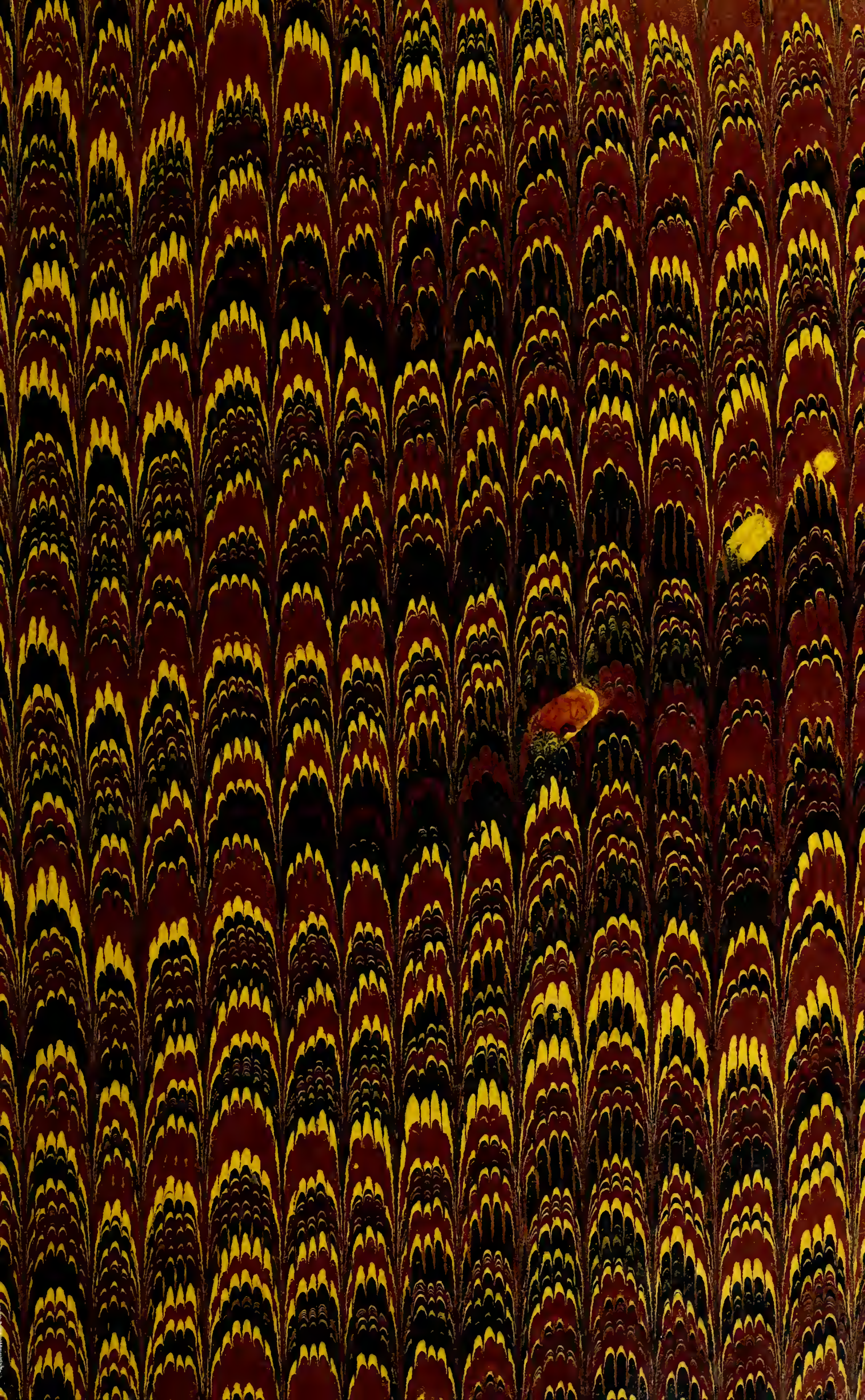




HISTOIRE DE L'ART

TOME SIXIÈME

SECONDE PARTIE

ONT COLLABORÉ AU TOME SIXIÈME :

Cte Paul Biver.

Léon Deshairs, conservateur de la Bibliothèque
de l'Union Centrale des Arts décoratifs.

Louis Gillet, conservateur du château de Châalis.

Henry Lemonnier, membre de l'Institut,
professeur honoraire à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Élisa Maillard, attachée au Musée de Cluny.

Conrad de Mandach, conservateur du Musée de Berne.

Henry Marcel, directeur honoraire des Musées Nationaux.

André Michel, membre de l'Institut, professeur au Collège de France,
conservateur honoraire des Musées Nationaux.

Pierre Paris, professeur à la Faculté des Lettres
de l'Université de Bordeaux,
directeur de l'École des Hautes Études Hispaniques,
Institut Français de Madrid.

André Pératé, ancien membre de l'École française de Rome,
conservateur du Musée de Versailles.

† Marcel Reymond.

Paul Vitry, docteur ès lettres, conservateur au Musée du Louvre.

87465. — Imprimerie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

HISTOIRE DE L'ART

DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de

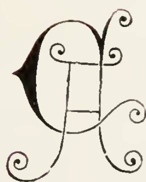
ANDRÉ MICHEL

Membre de l'Institut,
Professeur au Collège de France,
Conservateur honoraire des Musées Nationaux.

TOME VI

L'Art en Europe au XVIIe siècle

SECONDE PARTIE



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

PARIS, 103, BOULEVARD SAINT-MICHEL

1er tirage : 1922.

AVERTISSEMENT

La guerre, puis, quand elle eut pris fin, les difficultés longtemps insurmontables qui en furent la conséquence pour l'organisation de tout travail intellectuel en commun non moins que pour la « fabrication » matérielle des livres, auront fait entre les deux volumes du Tome VI de cette *Histoire*, — dont le premier, partiellement tiré dès 1914, n'a pu être terminé qu'en 1921, — une coupure de plus de sept années.

Nos collaborateurs, presque tous appelés à remplir sous les drapeaux les devoirs imposés par l'attaque brutalement déchaînée, durent interrompre, à l'appel du tocsin, la page commencée, et quitter pour la tranchée leur cabinet d'étude. Ceux même que leur âge réduisait à rester au foyer menacé furent pris par d'autres soucis plus impérieux et payèrent par d'autres sacrifices leur dette à la Patrie.

La tourmente passée, trois des meilleurs manquaient à l'appel.



Dès le début des hostilités, à quelques jours à peine d'intervalle, deux chers amis et vieux compagnons de travail nous étaient enlevés : Marcel Reymond et Louis de Fourcaud.

Le premier parti, Marcel Reymond, achevait de réunir, quelques semaines à peine avant la déclaration de guerre, les derniers matériaux et terminait la rédaction des chapitres que nous lui avions demandés sur l'architecture et la sculpture italiennes au XVIIIe siècle. Au cours du mois de mai 1914, il nous avait écrit d'Italie une série de lettres toutes débordantes de vie, d'enthousiasme et d'admiration. Il faut l'avoir vu travailler à pied d'œuvre, scruter, « ausculter », comme disait Courajod, *découvrir* un monument ou une œuvre d'art, pour bien savoir ce qu'il y eut

en lui de vraiment « génial ». Cette dernière enquête sur l'Italie du xviiie siècle avait été pour lui comme un beau voyage d'exploration et de découverte. « Aujourd'hui, nous écrivait-il, personne n'est capable d'écrire, « avec ses souvenirs anciens, une histoire de la sculpture italienne au « xviiie siècle. Tous, quel que soit le nombre de nos voyages en Italie, « nous avions tout regardé, sauf cette sculpture.... Je passe des heures « divines. Si vous saviez tout ce que je découvre! »

Dès son retour au foyer, il s'était mis au travail avec une ardeur juvénile, et les pages qu'il écrivit, — et que nous pourrons publier grâce à M. Charles Reymond, son fils et digne collaborateur, — ne seront pas perdues. Elles auraient été le dernier témoignage de sa pensée, de son activité féconde, si l'attaque dont la France fut assaillie, les premiers désastres de la guerre et la nouvelle de l'incendie de la cathédrale de Reims ne lui avaient arraché un cri d'indignation et de douleur. Il interrompit le dernier feuillet du chapitre qu'il nous destinait, pour envoyer à la *Revue des deux Mondes*, sur « La cathédrale de Reims », quelques pages qui parurent le 1er novembre 1914..., dix-sept jours après sa mort, et sans qu'il eût pu en revoir les épreuves. Le 15 octobre 1914, au cours d'un rapide voyage à Lyon, loin de son foyer, son cœur généreux s'était arrêté tout à coup.



A quelques jours d'intervalle — jours entre tous cruels — nous arriva la nouvelle de la mort de Louis de Fourcaud. La dernière lettre qui nous vint de lui, aux premières semaines de septembre, écrite de cette écriture menue, serrée, tassée qui fit le désespoir de tant de protes, nous parlait de la collaboration que nous lui avions demandée pour les derniers volumes de cet ouvrage et surtout de la « lourde oppression » que, depuis la déclaration de guerre, il sentait peser sur son cœur. Il devait y succomber bientôt après. Nous espérions, — et il nous avait promis, — son concours pour la peinture française du xviiie siècle, dont il avait fait une étude approfondie, avec cette recherche minutieuse, acharnée, du détail précis, cette curiosité des documents originaux et des moindres faits significatifs unie au goût des idées générales, à la préoccupation constante des grandes causes morales et sociales dont on retrouve l'action et l'influence dans les œuvres des artistes. Il en avait donné d'abondantes preuves dans ses nombreux articles de la *Gazette des Beaux-Arts* et de la *Revue de l'art ancien et moderne*, sur Watteau et Chardin, comme dans la chaire de l'École des Beaux-Arts, illustrée par Taine, qu'il occupa avec honneur pendant plus de quinze ans.

Nous lui avions aussi demandé, et il avait accepté de partager avec

nous la tâche d'écrire l'histoire de l'art français au XIXe siècle. Il avait vécu dans l'intimité de quelques-uns des maîtres contemporains; c'est dans l'atelier de Puvis de Chavannes et de Cazin que s'était cimentée notre amitié, ébauchée en nos jeunes années au cours de Quicherat à l'École des Chartes! Et c'est un chagrin vivement ressenti d'avoir à continuer sans lui l'œuvre pour laquelle nous avions fait appel à sa collaboration et à son dévouement.



Un troisième deuil — entre tous douloureux — nous était réservé en ces années de guerre. Émile Bertaux, dont il est permis de dire sans complaisance ni exagération que ses chapitres sur l'art de l'Italie au moyen âge, sur l'Espagne et le Portugal avaient porté loin la jeune renommée et rapidement grandi l'autorité, tombait foudroyé au retour d'une exploration aérienne, entreprise malgré les avertissements de son cœur surmené, sur le champ d'aviation où une dernière photographie prise par un camarade nous le montre dans son uniforme de capitaine dominant de sa haute taille un groupe d'aviateurs. Avec sa fière stature, sa tête ardente et fine auréolée de flammes, le regard fier et droit de ses yeux couleur d'horizon, il était l'image même de la vie. Nous attendions impatiemment de lui le chapitre qu'il nous avait promis sur l'art espagnol au XVIIe siècle, quand la guerre l'arracha à ses travaux, à la direction du Musée Jacquemart-André dont l'Institut venait de lui confier la garde, à son enseignement de la Sorbonne déjà si fécond, au magnifique avenir que lui promettaient ses dons incomparables. Sa perte est la plus sensible, la plus irréparable qui pût atteindre non seulement notre amitié et cette *Histoire* où sa part de collaboration fut et devait être si grande, mais notre jeune école historique si riche de forces vives.



Nous ne pouvions reprendre la tâche interrompue et rendue plus lourde par leur absence sans payer à ces compagnons de travail notre dette de gratitude et de profonds regrets. Grâce aux concours nouveaux qui nous sont assurés et aux mesures prises, en dépit de tant de circonstances contraires, par nos éditeurs et amis, nous pouvons espérer la mener à terme désormais régulièrement et sans interruption.

L'*Avertissement* placé en tête de la première partie de ce Tome VI en indiquait l'économie générale. La plus grande place a dû être réservée dans cette seconde partie à l'art monarchique français qui atteint alors

à son apogée, et dont on verra, dans les chapitres consacrés à l'architecture, à la peinture, à la sculpture et aux arts complémentaires du décor mobilier, l'épanouissement et déjà l'évolution, dès les dernières années de Louis XIV, vers les formes nouvelles où s'annonce le XVIII[e] siècle.

L'art italien ayant été, comme il convenait, maintenu dans la première partie à son rang de grand initiateur et une place importante ayant été réclamée par les grandes écoles des Pays-Bas et d'Espagne, nous n'avons pu comprendre dans le présent volume que l'histoire de l'art anglais au XVII[e] siècle, en réservant pour le tome suivant tout ce qui concerne les écoles d'Allemagne et du nord de l'Europe.

André Michel.

LIVRE XX

L'ART MONARCHIQUE FRANÇAIS

L'ART FRANÇAIS DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIE SIÈCLE[1]

GÉNÉRALITÉS

Louis XIV. — S'il n'a pas dit le fameux : « l'État, c'est moi », Louis XIV aurait pu dire : « l'art, c'est moi », car je ne sache pas qu'on ait jamais vu les Beaux-Arts s'identifier aussi complètement à la personnalité d'un souverain, être ainsi dirigés, pris à son service et à celui de sa gloire. Mais le fait particulier, plus notable peut-être, c'est que, pendant les cinquante années du règne personnel de Louis XIV, la peinture, la sculpture, l'architecture apparaissent comme l'expression de ses goûts, de ses sentiments, de l'idée qu'il se faisait de lui-même et de la Monarchie.

Non pas qu'il faille chercher en lui un véritable amateur ou un connaisseur. Mais il aimait la pompe, l'éclat, la somptuosité, tout ce qui lui semblait affirmation de sa propre grandeur, tout ce qui pouvait en manifester et en répandre le prestige. On sait assez qu'il adorait la louange et qu'elle ne lui sembla jamais exagérée. « Il faut louer le Roi partout », écrivait Pellisson. L'art, mieux encore que la littérature, se prêta au rôle qu'on attendait de lui ; il se consacra tout entier à glorifier le monarque, comme à orner ou à distraire sa vie.

Soumis au souverain, les arts suivirent instinctivement les changements de sa personne physique et morale, car Louis XIV, s'il ne varia jamais sur les principes généraux d'après lesquels il se concevait lui-même aussi bien que son être royal, se modifia dans ses habitudes, ses sentiments, ses passions, suivant l'âge. Il fut jeune et le resta longtemps, amoureux, passionné pour les plaisirs, pour les fêtes, pour les joies de

1. Par M. Henry Lemonnier.

l'existence. Les portraits charmants qu'on a de lui jusque vers 1672 correspondent bien à l'impression que laissent les premières années du règne personnel, ce temps des *Plaisirs de l'Ile enchantée* (et le titre à lui seul dit tout), de La Vallière, de Montespan. Plus tard, le Roi entre dans la maturité; la majesté remplace peu à peu la grâce primesautière; l'esprit se rassied, mais se resserre, tout devient plus sérieux, plus solennel; c'est l'époque de Mme de Maintenon, des cérémonies pompeuses, non plus des fêtes.



Fig. 546. — Louis XIV. Gravé par N. Poilly d'après N. Mignard.

La surintendance des batiments. Colbert. — Le Roi trouva en Colbert l'homme qu'il lui fallait : esprit d'une trempe plus forte, mais de la même trempe, passionné par calcul autant que par entraînement pour la gloire de son maître et prêt à sacrifier à ses plaisirs le souci qu'il avait de l'ordre et de l'économie; du reste, centralisateur à outrance et ramenant tout au principe d'autorité.

En 1664, le 1er janvier, la charge de « surintendant et ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France » et celle de « surintendant et ordonnateur général des chasteaux et bastiments, parcs, jardins, canaux et fontaines de Fontainebleau », réunies depuis le 5 juin 1661, lui furent confiées; on y joignit la direction sur les artisans logés au Louvre. A ces divers titres, il avait « plein pouvoir de dresser l'état des officiers et des dépenses à faire pour l'entretènement desdites maisons... d'ordonner des dépenses pour... nouveaux travaux... arrester les prix et marchés, tant pour les dépenses ordinaires qu'extraordinaires.... »

Il groupait sous ses ordres des trésoriers généraux, des intendants

et ordonnateurs des bâtiments royaux, jardins, tapisseries, des contrôleurs généraux, etc. Un personnage important était le Premier commis, vrai représentant du surintendant. Charles Perrault exerça de 1664 à 1680 cette charge, à laquelle il joignit depuis 1672 celle de contrôleur. Puis venaient le Premier architecte et les architectes du Roi, le Premier peintre et les peintres du Roi, les sculpteurs du Roi. Le Premier architecte avait autorité sur les architectes royaux et recevait la direction de tous les travaux entrepris dans les Maisons royales. Le Premier peintre commandait non seulement aux peintres, mais aux sculpteurs. C'est



Fig. 547. — Colbert entouré des attributs des arts. Peint et gravé par Nanteuil.

par là que Le Brun exerça cette exceptionnelle hégémonie si souvent constatée et que Mansart fut pendant plus de vingt ans le maître de tout ce qui se faisait pour Louis XIV, car les charges valurent ce que valaient les hommes. Enfin, il faudrait ajouter à cette liste que nous abrégeons les dessinateurs des plans et parterres des jardins (Le Nôtre, Mollet), les entrepreneurs, artisans, etc., attachés à la surintendance : tout un ministère et tout un monde.

Cette organisation ne reçut que quelques modifications; Louvois fit établir en 1683 un Prévôt des bâtiments, avec des pouvoirs de police, et, en 1686, un Inspecteur général des bâtiments.

Colbert exerça ses pouvoirs avec l'activité prodigieuse qui est une marque de son tempérament; il créa, organisa ou réorganisa; il encou-

ragea et surveilla les artistes; il donna aux constructions une impulsion quelquefois hâtive, encore trop lente cependant au gré du Roi. Il descendit des conceptions les plus vastes aux plus petits détails. On le voit dans sa correspondance s'occuper du débit d'un tuyau de jet d'eau, le jour même où il formule un programme d'ensemble pour les travaux d'une année à Versailles et au Louvre.

Louvois. — Dans la révolution de palais qui suivit sa mort, le 6 septembre 1683, la surintendance fut enlevée à son quatrième fils, Jules-Armand, marquis de Blainville et d'Ormoy, bien qu'il en eût reçu la survivance dès 1674 et qu'il en eût à peu près exercé les fonctions depuis 1679. Louvois s'en empara et la garda jusqu'à sa mort, en juillet 1691. Mais, surchargé de travail, il prit comme coadjuteur, en août 1686, le marquis de Villacerf, qui reçut le titre nouveau d'Inspecteur général des bâtiments royaux. A la mort de Louvois, Villacerf hérita de la surintendance, mais il ne l'eut que par simple commission (au lieu de la posséder comme office viager) et diminuée d'une partie des attributions qu'avaient exercées ses prédécesseurs. De l'administration artistique de Louvois on sait encore assez peu de chose. Il n'était ni grand amateur, ni grand connaisseur, ayant au moins le mérite de ne pas le dissimuler. Néanmoins il continua par politique plus que par goût l'œuvre de Colbert, pour plaire à Louis XIV. Il essaya même de faire « plus grand ». Cela ne lui réussit pas toujours.

Ses rapports avec l'Académie de peinture se ressentirent de son tempérament autoritaire et de son hostilité contre son prédécesseur. A peine Le Brun mort, en 1690, il lui imposa Mignard comme académicien, recteur, chancelier, directeur. Il n'eut jamais beaucoup de ménagements pour elle. Il lui interdisait en 1684 « de recevoir aucune personne qui ne fût d'un très grand mérite ». Le trait était dur. La politique du Roi contre les réformés eut son contrecoup dans les arts. Déjà, en 1681, Colbert avait destitué Testelin et quelques autres des charges qu'ils occupaient à l'Académie. Après l'édit de révocation en 1685, il leur fallut quitter l'Académie et la France ou abjurer. Testelin s'exila, Lespagnandelle, Ferdinand se soumirent. La Compagnie s'inclina, un peu trop bas peut-être, puisque, le 27 avril 1686, elle proposait comme sujet l'*Extinction de l'hérésie*, pour s'apercevoir ensuite qu'elle l'avait déjà donné le 30 mars précédent.

On serait tenté de croire que les relations de Louvois avec l'Académie d'architecture prirent plus d'intimité, parce que les objets de ses délibérations correspondaient mieux à la nature de son esprit. On ne voit sur ce point rien de bien notable, si ce n'est la part qu'il lui donna — un peu tardivement — dans les projets relatifs à l'aqueduc de Maintenon,

en 1685-1686. Architectes, peintres ou sculpteurs, il les tenait tous en main, la règle du temps les assimilant d'ailleurs à de véritables fonctionnaires royaux, surtout ceux de l'Académie de France à Rome. Les travaux, les voyages même des uns ou des autres étaient soumis à un contrôle attentif. Mais, tout compte fait, en ce qui concerne la direction esthétique, Louvois n'apporta aucune innovation; il ne pouvait imposer ses idées, n'en ayant pas.

Après sa mort, la surintendance passa au marquis de Villacerf, mais très diminuée, nous l'avons dit, et amoindrie aussi par l'incapacité du personnage. Puis Mansart la reçut en 1699.

Les Académies artistiques. — En France, comme en Italie, la forme académique est une des caractéristiques de l'organisation intellectuelle au XVIIe siècle. Elle s'est plus particulièrement développée dans les arts sous le règne de Louis XIV, par l'action de Colbert.

L'Académie de peinture et sculpture. — S'il n'a pas créé l'Académie de peinture et sculpture, il l'a rendue viable, il en a fait ce corps privilégié, ce pouvoir suprême et régulateur, cette école artistique qu'elle est restée jusqu'en 1793.

La fondation de l'Académie de peinture et sculpture remonte à l'année 1648. Elle s'explique par le conflit entre les artistes membres de la corporation et les autres artistes, et aussi par les idées qui, depuis la Renaissance, tendaient de plus en plus à séparer l'art du métier. Nous avons exposé brièvement cette situation (ci-dessus, liv. XVIII, ch. v). Elle se dessina avec netteté en 1645, lorsque les jurés de la corporation assignèrent deux peintres indépendants pour leur faire interdire l'exercice de la profession. Après deux années d'une procédure, où les « indépendants » se sentaient tous intéressés, quelques-uns d'entre eux, Sarrazin, Le Brun, se groupèrent et obtinrent du Roi, le 20 janvier 1648, l'autorisation de fonder une Académie. Ils tinrent à ce terme, pour échapper à « l'oppression de la maîtrise ». L'Académie avait à sa tête un chef ou directeur; ses membres se partageaient en simples académistes et en anciens, ces derniers, au nombre de douze, chargés de l'enseignement et de la direction générale; chacun pendant un mois à tour de rôle présidait aux exercices. C'était là une organisation très libérale; elle ne devait pas tarder à se modifier.

En novembre, l'Académie comptait environ trente membres, parmi lesquels les fondateurs, Sarrazin, Le Brun, Michel Corneille, Juste d'Egmont, Testelin, Le Sueur, Errard, etc. Son existence pourtant devint assez vite précaire, par manque d'argent, par indifférence de ses membres, par reprise offensive de la corporation, qui se maintenait toujours. Vouet s'était mis à la tête de l'opposition et entreprenait de

fonder une école avec modèle. Malgré sa mort en 1649, la lutte continua, assez indécise pour qu'en 1651 on ait songé à une transaction. Le 4 février, les deux corps s'unissaient : union factice d'ailleurs et qui se rompit dès le milieu de 1652, pour se refaire un moment en 1653 et se briser définitivement en 1655. Le Roi accorda aux académiciens le monopole de l'enseignement, les mêmes privilèges qu'à l'Académie française et 4 000 livres par an.

En 1661, l'Académie restait encore assez incertaine dans sa marche; du moins elle offrait l'avantage de présenter une organisation toute prête, et Colbert comprit le parti qu'on en pouvait tirer. L'alliance se fit donc entre le ministre et la Compagnie, lorsque Colbert fut nommé son vice-protecteur, et c'est à lui sans doute qu'elle dut les statuts du 24 décembre 1663 qui, en modifiant sur certains points les statuts précédents, assuraient décidément son existence, mieux encore : sa suprématie.

L'Académie pouvait se choisir un protecteur et un vice-protecteur. Le directeur était nommé pour un an, mais rééligible; les quatre recteurs étaient choisis parmi les anciens; deux adjoints les assistaient. Aux douze professeurs on ajoutait huit adjoints, ceux-ci et les adjoints du recteur élus par les officiers de l'Académie. Six conseillers, le chancelier pris parmi les anciens recteurs, le secrétaire et le trésorier complétaient cette organisation, qui resta définitive.

L'Académie se composait alors d'environ quatre-vingt-six membres : Le Brun, Errard, Bourdon, Poërson étant recteurs. Elle s'augmenta encore en 1664 et, malgré de nouvelles attaques des maîtres, soutenus par Mignard et Du Fresnoy, elle n'avait plus rien à redouter, car l'alliance se faisait de plus en plus étroite entre elle, le Roi et Colbert, devenu surintendant au début de 1664. Dès lors, elle fut protégée, dirigée, dominée. Le Brun, nommé directeur, n'avait-il pas partie liée avec Colbert ? Quelques membres eurent la velléité de résister, dix-neuf académiciens, en 1675, osèrent réclamer la liberté des suffrages. Ils sentirent vite leur faiblesse.

Le rôle de l'Académie se présente sous trois formes : groupement d'artistes à l'effet de défendre leur indépendance et leurs intérêts; réunion d'hommes traitant les questions d'art et fixant la doctrine; école préparant les futurs artistes. Cette dernière partie de son rôle dépasse les deux autres en importance. L'art officiel des temps qui suivent s'explique par là.

L'enseignement était donné par les professeurs de peinture et de sculpture devant le modèle vivant, toujours contrôlé par l'étude de l'antique. A cet enseignement essentiel s'ajoutaient des leçons de perspective et d'anatomie. Des concours mensuels assuraient l'assiduité et le

travail des élèves. L'Académie établissait sa doctrine et sa pédagogie dans ses séances où ses membres avaient à tour de rôle la mission de faire des conférences sur les questions artistiques; tantôt dogmatiques : le dessin, la couleur; tantôt expérimentales : sur un tableau de Poussin, une statue, etc. Cette partie de ses attributions sembla bien vite assez lourde à ses membres, peu habitués à la parole, et Colbert dut plus d'une fois les rappeler à l'ordre. Enfin, un article des statuts de 1663 décidait que des expositions, réservées aux seuls académiciens, commémoreraient la fondation de l'Académie. On en compte six environ sous le règne de Louis XIV. Mais on n'a de détails que sur celles de 1673, 1699 et 1704, les seules dont il existe des livrets.



Fig. 518. — Médaille de la fondation de l'Académie royale de peinture et sculpture.

L'ACADÉMIE D'ARCHITECTURE. — En 1671, Colbert compléta le régime par la création de l'Académie royale d'architecture (le 31 décembre).

L'architecte François Blondel, qui eut sans doute une assez grande part dans cette fondation, en a exposé les raisons générales, en même temps qu'il a tracé les grandes lignes de son organisation. « C'est pour cet effet que Sa Majesté a établi dans Paris l'Académie d'architecture, composée de bon nombre de sujets, qui ont esté choisis comme les plus capables dans cet art, tant parmy ceux qui en faisoient profession qu'ailleurs, afin de travailler au rétablissement de la belle architecture et pour en faire des leçons publiques. Elle a donc voulu premièrement que ces architectes, s'appliquant sérieusement à l'étude, s'assemblassent un jour de chaque semaine pour conférer et se communiquer leurs connaissances. C'est aussi dans cette Académie où Sa Majesté a voulu que les règles les plus justes et les plus correctes de l'architecture fussent publiquement enseignées, deux jours de chaque semaine, afin qu'il s'y pust former un séminaire, pour ainsi dire, de jeunes architectes. »



Fig. 519. — Médaille de la fondation de l'Académie royale d'architecture.

On devait y enseigner aussi : « la géométrie, l'arithmétique, la mécanique, c'est-à-dire les forces mouvantes, l'hydraulique, qui traite du mouvement des eaux, la gnomonique ou art de faire les cadrans au soleil,

l'architecture militaire des fortifications, la perspective, la coupe des pierres et diverses autres parties de mathématiques ». La Compagnie se composa d'abord de Blondel, directeur; de Bruand, Gittard, Le Paultre, François Le Vau, Mignard, d'Orbay, membres; de Félibien, secrétaire. Elle s'augmenta fort peu jusqu'à la fin de 1691. Jules Hardouin-Mansart en fit partie dès 1675. Bullet y entra en 1685, Philippe de La Hire remplaça Blondel († 1686) en 1687; Robert de Cotte fut admis la même année.



Serv. phot. des Beaux-Arts.
FIG. 550. — Église Notre-Dame, dite « la Gloriette », à Caen.

A la différence de l'Académie de peinture et sculpture, elle ne se recrutait pas elle-même. Ses membres étaient nommés par le Roi, en vertu d'un brevet royal. Entre autres privilèges, ils avaient celui de porter seuls le titre d'architectes du Roi, à l'exclusion des maçons, entrepreneurs, etc. Il leur fut assuré par un arrêt du Conseil royal en date du 7 mars 1676. Comme l'Académie de peinture, l'Académie d'architecture était logée chez le Roi; d'abord, à l'hôtel Brion, dépendant du Palais-Royal, puis au Louvre en 1692, dans les anciens appartements de la Reine, au premier étage de l'aile construite sous Charles IX et Henri III.

Sa principale occupation, qui lui avait été tracée lors de sa fondation même, consista d'abord à lire les écrivains qui faisaient autorité en architecture, à les commenter, à les discuter : Vitruve, Palladio, Philibert de l'Orme, Scamozzi, Alberti, Serlio. Mais elle servit aussi de conseil supérieur en tout ce qui touchait l'art qu'elle représentait.

Colbert lui demande à plusieurs reprises son avis sur les travaux de Versailles, sur ceux du nouveau Louvre. On sait, parce que le fait a

été souvent cité, qu'il lui confia, en 1678, le soin d'inspecter, au point de vue des matériaux, un grand nombre de carrières et de monuments de Paris et des environs (jusqu'à Rouen même). Les villes aussi s'adressaient fréquemment à l'Académie. Besançon, Saint-Brieuc la sollicitent d'examiner ou d'envoyer des plans et des dessins pour un hôpital. De Bourges, de Caen pour l'église dite « La Gloriette », de Chartres, il vient des demandes de consultation, auxquelles l'Académie répond toujours assidûment. Souvent aussi elle apparaît comme un conseil supérieur des ponts et chaussées. C'est très frappant durant les années 1682 à 1690 : réparation des ponts de Nantes, de Moulins, de Lyon; construction des ponts de La Charité, d'Hennebont, etc.; projets pour des canaux. Louvois la consulta sur l'aqueduc de Maintenon.

Colbert n'était pas homme à s'arrêter dans la voie ouverte; il avait développé dans toutes les activités intellectuelles, science, érudition, musique, le régime académique. Il entreprit de faire rayonner sur toute la France le système d'enseignement établi pour la peinture et la sculpture. Des lettres patentes de 1676 ordonnèrent pour les grandes villes la création d'écoles placées sous la surveillance de Colbert et sous la direction de l'Académie de Paris, avec l'obligation de se conformer à « ses préceptes et à sa manière d'enseigner ». Là, comme ailleurs, tout tendait à la centralisation. Il est vrai d'ajouter qu'une seule école se fonda, celle de Bordeaux. Les autres villes n'en eurent d'un peu durables qu'au siècle suivant.

L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME. — La fondation de l'Académie de France à Rome (peinture, sculpture et architecture, bien que pendant les premières années elle ait reçu assez peu d'architectes) compléta l'organisation administrative et pédagogique des arts; elle consacra et étendit l'influence des académies de Paris et constitua gouvernementalement le principe de l'éducation romaine des jeunes artistes. Colbert songeait à cette création au moins depuis 1665; il en entretint Poussin, il comptait sur le célèbre Bernin pour s'y intéresser. Il la réalisa en mars 1666, lorsqu'il envoya à Rome, comme directeur, Charles Errard, qu'accompagnaient douze jeunes artistes. Errard y resta jusqu'en 1672, fut un moment remplacé par Noël Coypel, y revint de 1675 à 1684 et eut pour successeur La Teulière, de 1684 à 1699.

L'École reçut une forte discipline — qui d'ailleurs ne fut pas toujours observée. Les élèves vivaient dans le local de l'Académie, au palais Capranica; ils pratiquaient des exercices pédagogiques, copiaient les grandes œuvres de l'antiquité ou de la Renaissance; ils ne travaillaient que pour le Roi, il ne leur était pas permis de s'absenter de Rome sans autorisation; ils devaient suivre des leçons d'arithmétique, de géométrie, de perspective, d'anatomie.

Les influences italo-antiques. — Nous avons déjà dit (Livre XVIII, ch. IV et V) quelle fut l'influence de l'antiquité et de l'Italie sur notre art français dans la première moitié du XVIIe siècle et comment elle s'exerça plus fortement encore avec Mazarin. Le Roi et Colbert partageaient sur ce point les idées du ministre, en accord, du reste, avec les théoriciens du temps et avec les académies.

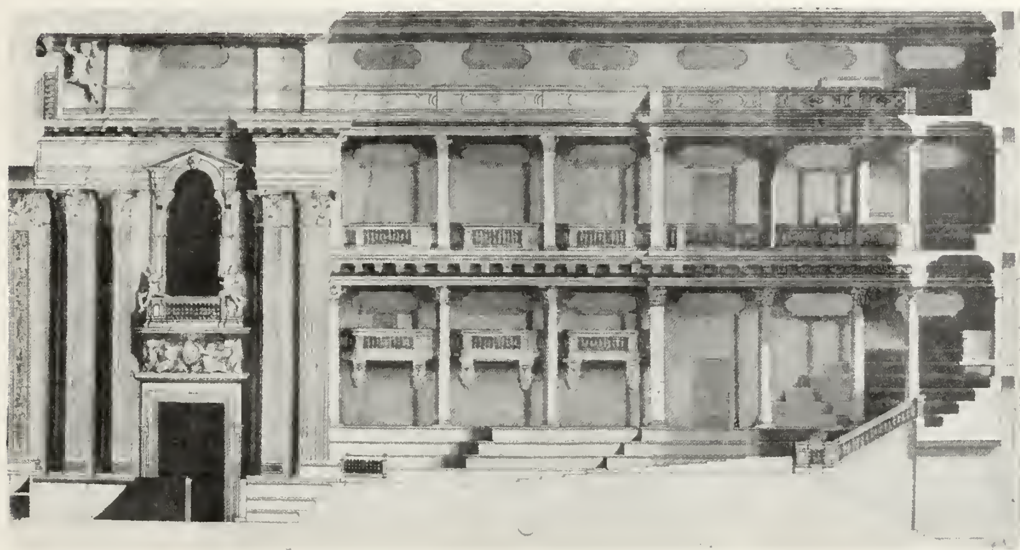
C'est toujours le voyage et souvent le long séjour des artistes en Italie, élèves de l'École ou indépendants, architectes, peintres ou sculpteurs, quelques-uns tellement séduits par la « Ville Éternelle » qu'à l'exemple de Poussin ils s'y fixeraient pour la vie, si le surintendant ne les obligeait à revenir en France pour le service du Roi. C'est toujours, c'est plus que jamais les copies, les relevés d'œuvres antiques : monuments, statues, etc., ou d'œuvres de la Renaissance : chambres du Vatican, galerie des Carrache. Desgodetz publie, en 1682, les *Monuments antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, qui vont devenir le livre d'étude des architectes. C'est toujours les moulages d'antiques, les achats de statues, de tableaux, d'objets de toutes sortes gréco-romains ou italiens. Nos collections s'en remplissent. Par la vente des objets d'art de Charles Ier, en 1650-1655, par l'achat de la collection Jabach, en 1671, des Corrège, des Titien, des Jules Romain, des Carrache, peintures ou dessins, entrent dans les palais royaux. Sur cinq mille cinq cent quarante-deux dessins cotés que possédait Jabach, l'École italienne en comptait deux mille trois cent vingt-deux, dont six cent cinquante-trois des Carrache et de leur École.

Dans l'inventaire dressé en 1684 à l'Académie de Rome, on trouve cent quarante statues, bustes ou bas-reliefs antiques, à l'état de moulages, de copies ou d'originaux. Une grande partie avait été envoyée ou allait être envoyée en France. Les jardins de Versailles se remplissaient ainsi d'antiques. On faisait tant d'achats à Rome que les Italiens finirent par s'en irriter et que, déjà sous Colbert, les Papes interdirent l'exportation des objets d'art; ils firent de même avec Louvois. Le Roi écrivait à son ambassadeur, le 8 mars 1686 : « Je suis persuadé que Sa Sainteté ne refusera pas à ceux qui ont acheté des statues et des tableaux pour moi, avant ses défenses, la permission de les transporter et j'ay même lieu de croire qu'Elle l'accordera aussy à l'avenir, à ma considération ». Le Pape ne céda qu'après deux mois de pourparlers; encore refusa-t-il l'autorisation pour trente-sept antiques. Les acquisitions, dès lors, devinrent de plus en plus difficiles.

Après la mort de Mazarin, on avait continué à faire appel aux Italiens. A vrai dire, on voulait surtout avoir des ouvriers d'art et l'on fit ainsi venir Dominique Cucci, F. Temporiti, Ph. Caffieri, attachés aux Gobelins. Ou bien encore des ingénieurs pour les eaux, les machines,

les décors, où les péninsulaires excellaient. La famille des Francini, établie en France depuis le XVIe siècle, s'y continua jusqu'au XVIIIe siècle et fut très employée aux eaux et fontaines de Versailles. Torelli resta le grand décorateur théâtral, pendant que Lulli, — francisé, il est vrai, — devenait le directeur de l'Académie royale de Musique et le grand pourvoyeur en fait d'opéras. Guarini, qui tient une place considérable dans l'histoire du baroque italien, venait à Paris en 1662 pour construire l'église des Théatins, que d'ailleurs il n'acheva pas.

L'histoire des trois Vigarani, Gasparo et ses fils Ludovico et Carlo,



Phot. G. Rouchès.

Fig. 351. — La Salle des Machines du château des Tuileries.
(Blondel, *Architecture françoise*.)

montre bien quel était le rôle de ces Italiens et aussi la réaction qui se produisait contre leur intervention. Ils vinrent en France, appelés par Mazarin en 1659, pour préparer les fêtes du mariage royal et construire un théâtre, la fameuse Salle des Machines, aux Tuileries. Mais ils rencontrèrent l'hostilité de l'architecte Louis Le Vau et celle des charpentiers français; les détails qu'ils donnent sur ce point dans leurs lettres sont caractéristiques. Pourtant ils restèrent sans rivaux pour l'organisation des fêtes. Les *Plaisirs de l'Ile enchantée* en 1664, les grandes fêtes de 1668 et celle de 1674 furent presque entièrement leur œuvre. On sait combien elles frappèrent les imaginations par leurs « merveilles ».

Carlo fut même très mêlé, avec Lulli, à la fondation de l'Opéra en 1672 et, s'il échoua dans la construction de la salle des Tuileries considérée non sans raison comme inutilisable, il édifia un nombre considérable de salles provisoires à Saint-Germain, à Paris. Là se retrouvaient les qualités d'improvisation si propres aux Italiens.

L'arrivée et le séjour du Bernin en France, au cours de 1665, montre à la fois qu'on voyait toujours dans l'art italien, même contemporain, le maître suprême, et aussi que, par jalousie sans doute, par le souci d'intérêts personnels, par une sorte de nationalisme peut-être, une réaction contre l'étranger se faisait, qui à partir de ce moment se continua plus ou moins insensiblement. Nous verrons, à propos de la construction du nouveau Louvre, quelques détails curieux de ce qui fut plus qu'un incident. En tout cas, il est certain que, Bernin parti, aucun artiste péninsulaire ne vint plus en France pour y rester.

Néanmoins nos artistes prirent toujours des modèles ou des inspirations en Italie. Dans les traités d'architecture, Vignole, Palladio apparaissent autant que Vitruve. Les peintres et les sculpteurs étudient Raphaël, le Titien, Carrache, autant que le *Laocoon*. L'art industriel se met à la mode italienne : *alcôves à la Romaine, cheminées à la Romaine*. On recherche les vues d'Italie, telles que le *Nouveau Théâtre des bâtiments et édifices de Rome moderne* par Falda, publié en 1665. On fait venir d'Italie des ouvrages dogmatiques, des gravures, en même temps que des gants et des parfums.

Les Pays-Bas. — Faut-il faire une part aux Pays-Bas dans l'art de Louis XIV? Qui songe à Versailles, au Louvre, aux peintures de Le Brun ou de Mignard, s'étonnera de voir la question même simplement posée. Elle pouvait l'être, dira-t-on, pour la première moitié du siècle, mais pour l'art triomphal et triomphant de Louis XIV! A coup sûr, on n'a pas à la discuter quand il s'agit de l'architecture; il en va autrement quand on observe la fécondité prodigieuse et la valeur de la peinture flamande et hollandaise, d'où résulta nécessairement une grande puissance d'expansion. Et de fait, nombre de peintres continuèrent à venir à Paris des pays wallons, flamands et même hollandais. Moucheron peignit des vues des environs de la capitale; le Suisse Werner, lié avec Quinault, fit le portrait de Louis XIV; Eglon Van der Neer resta quatre ans chez nous; Genoëls, collaborateur de Le Brun pour les paysages de ses toiles historiques, travailla aux Gobelins; Gérard Edelinck, Van Schuppen et le grand Van der Meulen se fixèrent à Paris. L'Académie les reçut parmi ses membres, avec ceux qui avaient déjà en France un long passé : Nicasius Bernaërt, Philippe de Champaigne, Bertollet Flemaël, Plattemontagne, Wleugels, etc.

Nous avons déjà dit qu'ils n'apportaient pas un art absolument original. Du moins trouve-t-on un accent particulier chez Edelinck, chez Van der Meulen, chez les paysagistes. D'autre part, on n'ignore pas le rôle que joua l'art des Pays-Bas dans la querelle du dessin et de la couleur; que de Piles, ami de Du Fresnoy, s'opposait à Félibien, partisan

de Poussin; que plus tard Largillière reconnaîtra tout ce qu'il devait aux Flamands; enfin que les amateurs et même Louis XIV avaient chez eux des Téniers, des Rubens, des Rembrandt, des Van Ostade. Pour se rendre complètement compte de ce qu'a pu être l'influence de la Hollande, il faudrait aussi étudier le mobilier, les japonaiseries et les chinoiseries, dont l'importation se faisait en grande partie par Amsterdam et Rotterdam et qui ont tenu dans la mode une place si considérable. On a pu en démontrer l'importance exceptionnelle et surprenante, puisqu'il y avait en plein palais de Versailles des lits chinois ou à la chinoise, des porcelaines, des étoffes d'Extrême-Orient. On verra plus loin que le premier Trianon, le Trianon de porcelaine, était inspiré de la décoration chinoise et qu'avec lui peut-être s'ouvrit une vision ornementale nouvelle, qui devait exercer son influence sur le style du XVIII[e] siècle.

Voilà donc quelques éléments disparates, mais ce furent l'Italie et l'antiquité qui restèrent les conductrices de l'esprit français.

La doctrine. — Imbues des idées ou des sentiments qu'elles puisèrent chez elles, les deux académies fondèrent leurs théories sur la doctrine d'autorité qui était celle de leur temps; elles prirent et elles imposèrent pour guides les maîtres et les modèles consacrés et avant tout les anciens ou les œuvres de l'antiquité. Pas un écrivain, pas un artiste qui ne déclare solennellement leur supériorité incontestable. A côté d'eux, au-dessous plutôt, on invoquera ceux qui leur ont demandé des leçons, les grands artistes de la Renaissance et surtout Raphaël, après lui Poussin, leur fervent admirateur.

L'Académie d'architecture formulait exactement les mêmes idées et même y ajoutait plus de précision. Elle chercha d'abord son principe directeur chez les anciens, c'est-à-dire chez Vitruve, puis chez les disciples de Vitruve, qu'elle s'efforça de classer hiérarchiquement (c'était encore une idée du siècle). Elle attribua le premier rang parmi les Italiens à Palladio, le second à Scamozzi, le troisième à Vignole, etc.; à leur suite venaient les Français : Philibert de l'Orme, Bullant. Ou Vitruve ou les monuments de la Rome antique, les seuls à peu près que connussent les académiciens. Terme, bien vague, d'ailleurs que cette antiquité. Où commençait-elle, où finissait-elle? Quels pays embrassait-elle? L'Italie seule ou la Grèce et l'Italie? Sur tous ces points ils étaient fort mal informés. Les architectes ne surent que peu de chose des véritables ordres grecs, ils eurent seulement le sentiment (peut-être parce que ç'avait été déjà celui du théoricien latin) qu'il y avait des différences entre les architectures romaine et hellénique. Les peintres et sculpteurs se trouvaient pour leur art dans le même état d'esprit.

Il résulta de cela d'abord une incompréhension historique, la mécon-

naissance de tout ce qui est en dehors de l'antiquité classique : le moyen âge ignoré et dédaigné, même le XVIe siècle français mal jugé. Les architectes n'adoptent que sous réserve la « manière de Philibert de l'Orme et de Jean Bullant, plus mesquine » que celle qui a suivi ; les peintres et sculpteurs ne vont pas au delà de Jean Goujon. « Gothique » est un terme qu'on applique à tout ce qui s'éloigne des anciens et non pas seulement à l'architecture ou à la sculpture de nos grandes cathédrales.

Il en résulta de même un attachement presque intransigeant à la tradition, la crainte de toute innovation, de ces hardiesses, qui « ont ouvert de tout temps la porte au dérèglement qui se trouve dans l'architecture et dans les autres arts ». Aussi aime-t-on partout à formuler des règles, des préceptes. L'Académie de peinture s'y emploie pendant des années, et Testelin, avec son assentiment, les rédige en tables schématiques contenant la pédagogie officielle, le code législatif du dessin, de la couleur, de l'expression, etc.

L'Académie d'architecture, par ses délibérations et l'enseignement de Blondel, son directeur, en fixe les moindres détails dans l'emploi des ordres, dans les proportions, etc. Quant au principe supérieur, au concept suprême, il se fonde sur le Beau ou, comme on dit quelquefois, sur le Grand goût. Mais en quoi consiste ce Beau? Ici se présenta la difficulté insoluble. Les architectes, à plusieurs reprises, essayèrent de le définir sans jamais y parvenir que par des termes vagues et des *a priori*. Lorsqu'ils en arrivèrent à se demander un jour si l'on pouvait trouver dans l'architecture les proportions qui réaliseraient « une parfaite et unique beauté », la discussion fut si confuse qu'on en supprima les détails au procès-verbal. Les peintres et les sculpteurs furent encore plus embarrassés que les architectes, parce qu'il y avait entre eux des désaccords qui ne se produisaient pas chez les autres. Du moins on accepta quelques idées fondamentales et par exemple celle-ci : l'Art considéré comme une œuvre de raison, non d'imagination ou de sentiment. Un théoricien prend pour épigraphe d'un de ses Traités « La Raison sur Tout », et de la Raison dérive d'abord l'Ordre, « père de la Beauté ». On retrouve ici la doctrine littéraire de Boileau et, si l'on veut, celle de Descartes. C'est Minerve, la déesse de la Sagesse méthodique, qui préside aux Beaux-Arts autant qu'Apollon. Elle figure casquée sur la médaille de l'Académie d'architecture (ci-dessus, p. 521).

L'architecte, en conformité de ces principes, se préoccupera surtout d'introduire dans ses conceptions architecturales la logique, qui résultera de la justesse des proportions, de leur distribution normale ; il évitera la surcharge des ornements, renoncera à la décoration sculpturale qui trouble la beauté des lignes ; il s'attachera à la pureté des profils. Il « ordonnera » ses façades, car l'architecture — malgré certaines décla-

rations — est avant tout l'art des belles façades. Là se rencontrent la matière noble, la composition, l'idée, le dessin et même l'expression, qui préoccupent autant les architectes que les peintres ou les sculpteurs.

Cependant ces différentes doctrines, communes dans leur généralité aux peintres, aux sculpteurs et aux architectes, ne triomphèrent pas sans quelques résistances. A l'Académie d'architecture, elles se produisirent plutôt sous la forme d'hésitation que sous celle d'une opposition déclarée ; mais à l'Académie de peinture, certaines discussions furent vives; on le sent, malgré les réticences calculées des procès-verbaux, à propos de l'*Éliézer*, de certaines interprétations des *Évangiles* ou à propos du dessin. Les conférences elles-mêmes, instituées pour servir la cause de la saine doctrine, ouvrirent la voie à la réaction qui se produisit contre elle vers la fin du siècle. En dehors de l'Académie, le directeur de l'École de Rome, La Teulière, protesta plus d'une fois contre l'espèce de superstition à l'égard de l'Italie et, presque autant, de l'antiquité, dont on ne connaissait, disait-il, que la forme romaine, au lieu de la forme grecque bien supérieure. De Piles regrettait le séjour si prolongé à Rome. Il ajoutait que les élèves se lassaient de copier indéfiniment les antiques ou les chambres du Vatican. Enfin, il allait jusqu'à prononcer pour l'art romain contemporain le mot de décadence.

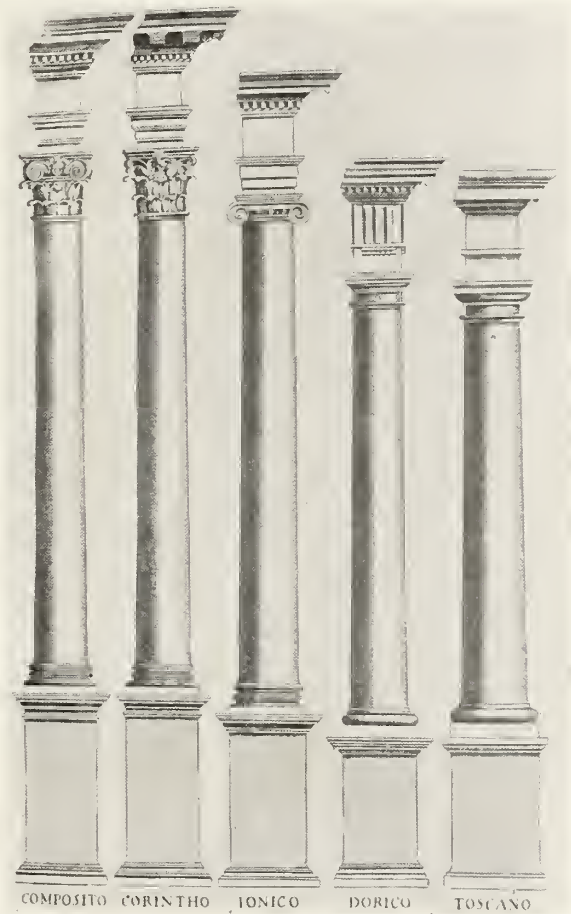


Fig. 552. — Les cinq ordres d'architecture.
(*Regola delli cinque ordini*... J. Barozzi da Vignola, Éd. de 1635.)

La société. — Dans ces doctrines où l'abstraction avait tant de place, le problème des rapports de l'art avec la société ne se pose guère. Tout au plus pourrait-on songer à l'action exercée par la Cour,

si celle-ci, à ce moment, ne se confondait avec le Roi. Il n'y a pas à parler d'un esprit parisien en art, ni d'un esprit provincial. On aurait plutôt à signaler les amateurs : grands seigneurs, financiers, banquiers, parlementaires, riches bourgeois, etc., qui, tout en fréquentant Versailles, avaient cependant leur vie à part.

Dans la biographie de Louis de Boullogne I († 1674), on trouve des détails qui montrent que la société parisienne était en rapports fréquents avec les artistes. Il peignit pour Janin de Castille, trésorier de l'Épargne, un plafond et neuf compartiments; pour M. de Bizeuil, maître des



Fig. 353. — Pérelle : « La Perspective du Canal, des jardins et du Chasteau de Chantilly ».

Requêtes, les plafonds d'une chambre et d'un cabinet. Nicolas Loir est occupé chez M. de Guénégaud, chez Monerot, fermier général, chez un conseiller au Parlement. Nicolas de Plattemontagne travaille pour Pussort, pour l'abbé Ferrier, pour M. Pesnes, prêtre de Saint-Sulpice. Les paroisses, les ordres religieux formaient aussi une clientèle recherchée. Dans les œuvres des artistes les plus modestes aussi bien que les plus célèbres, on voit figurer en nombre les tableaux d'église.

Le grand Condé doit être compté parmi les Mécènes les plus illustres. Chantilly devint un grand centre d'art comme de fêtes. Il y fit exécuter des travaux considérables : à partir de 1662, le grand jardin français, la Maison de Silvie, puis le Grand Canal en 1670, en 1682, l'Orangerie. L'architecte Gittard, Le Nôtre, puis Jules Hardouin-Mansart travaillèrent pour lui. Ce dernier, un peu plus tard, reconstruisit presque

entièrement — et malencontreusement — le château des Montmorency. Condé commanda des tableaux à Le Brun, à Mignard; il acheta des toiles, des statues; il suivit les ventes par ses agents.

Cela veut-il dire qu'il se rencontrait là un goût en contradiction ouverte avec les tendances de l'art officiel du temps? Pas le moins du monde. Ni en contradiction avec la doctrine, ni en opposition avec l'art brillant de la Cour. Ce qu'on y trouverait, ce serait plus de liberté d'esprit dans les idées, un choix plus éclectique dans les œuvres du passé ou du présent. Dans leurs collections, les amateurs admettent non seulement des italiens plus ou moins hétérodoxes, des « Lombards », des Titiens, des Véronèses, mais aussi beaucoup de flamands et de hollandais. D'autre part, leur amour du luxe, de la vie facile et élégante, la galanterie qui régnait chez eux comme à Versailles, au moins autant qu'à Versailles, les disposaient, eux aussi, à un art brillant, somptueux, mythologique, en un mot. Quant à la question d'un art provincial, on peut dire, quand on étudie la seconde moitié du siècle, encore plus que quand on songe à la première, que le style se centralisa de plus en plus comme les institutions. Qu'il s'agisse de l'architecture à Lille, à Montpellier, etc., de Lyon et des peintres Crétey, Blanchet, Guillaume Simon, de Toulouse et des Detroy, des Rivalz, le classicisme les a marqués de son empreinte. Que Colbert ait réussi ou non dans son projet de fondation d'écoles artistiques provinciales, cela importe peu. Ce n'était pas en vain que, durant un siècle au moins, les idées de la Renaissance, précisées de plus en plus sous la forme classique, s'étaient répandues dans la France entière. Nous verrons qu'on a pu retrouver, en cherchant très attentivement, quelques applications persistantes, çà et là, de l'architecture ou, pour mieux dire, du mode de bâtir gothique. C'est plutôt dans l'histoire de l'art affaire de curiosité ou, à l'époque, affaire de circonstances, de conditions particulières, comme il s'en rencontra pour la reconstruction de la cathédrale d'Orléans. Cela



Phot. Giraudon

Fig. 354. — La Porte de Paris, à Lille.

n'avait pas plus d'influence au XVIIe siècle que le goût de quelques « curieux » pour les manuscrits du moyen âge. Et par ailleurs, si l'on rencontre quelque part des traits un peu particuliers comme à Bordeaux ou à Marseille, avec le grand Puget, il faut en rechercher l'origine en Italie. Esprit provincial? Non ; presque plutôt serait-ce le contraire.

Ainsi la vraie réaction contre l'excès du classicisme, la réaction féconde, tout instinctive, se fit par les mœurs et par le spectacle de la vie. Nous avons parlé des goûts de plaisir de Louis XIV et de la jeunesse qui l'entourait. Les fêtes des premières années du règne personnel, inspirées d'ailleurs de l'Italie, eurent véritablement un éclat extraordinaire et sortirent tout à fait du moule classique dans lequel les théories enfermaient l'art. Au carrousel de 1662, on voyait bien Louis XIV en empereur romain, mais empereur romain de fantaisie, et son cortège comprenait les princes du sang et les grands seigneurs en sultans de Turquie, en rois de Perse, en rois des Indes. C'était l'Orient qui apparaissait, bien avant que Galland eût traduit les *Mille et une Nuits*. Le thème des *Plaisirs de l'Ile enchantée* était emprunté à l'Arioste, et la « cuirasse à lames d'argent, couverte d'une riche broderie d'or et de diamants » qu'avait revêtue Louis XIV faisait bien plus songer à Renaud ou à Armide qu'aux Romains, dans le cortège desquels il figurait.



Phot. Neurdein.

FIG. 555. — Église Notre-Dame, à Bordeaux.

Tout cela sentait le décor d'opéra et, en effet, le goût allait à l'opéra autant qu'à la tragédie ou à la grande comédie. On a prouvé qu'il s'était introduit en France, ainsi que le ballet dit ballet de cour, dès le commencement du XVIIe siècle, et qu'il y avait eu un grand succès. La

splendeur des décors, la perfection de la machinerie qui produisait des effets extraordinaires : assemblées des dieux dans le ciel du théâtre, temples splendides qui se perdaient ensuite dans des gouffres vomissant des flammes et des fantômes, cortèges de dieux marins, enfin la beauté des costumes et des femmes chargées de bijoux, de perles, de diamants, excitaient les imaginations et substituaient la sensation à la raison. La musique ajoutait sa séduction à ces prestiges. La fondation de l'Opéra



Fig. 556. — *Les Plaisirs de l'Ile enchantée*, seconde journée.
Dessiné et gravé par Israël Silvestre.

ou plutôt de l' « Académie royale » de musique, en 1672, leur donna une consécration officielle.

Il y avait si bien harmonie entre l'art du temps et l'optique du théâtre que des allées de Versailles servirent de décor à des ballets mythologiques et à certaines œuvres de Molière : la *Princesse d'Élide*, par exemple.

On finit par trouver qu'il y avait là un excès, que l'opéra enlevait à la raison ce qu'il donnait à l'imagination, qu'il créait un genre factice et faux. Boileau, Corneille, La Fontaine lui-même, La Bruyère firent entendre des protestations. Voltaire s'en est fait plus tard l'interprète dans la préface d'*Œdipe* : « L'opéra est un spectacle aussi bizarre que magnifique, où les yeux et les oreilles sont plus satisfaits que l'esprit, où l'asservissement à la musique rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau; où l'on voit le palais de Pluton et celui du

Soleil, des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'œil. » Les coups dirigés contre la mode persistante de l'opéra atteignaient également la mythologie, surtout la mythologie des *Métamorphoses*. Contre l'une et contre l'autre les attaques eurent semblable succès : l'esprit qu'elles combattaient allait inspirer tout l'art du XVIIIe siècle.

CHAPITRE IX

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE DANS LA SECONDE MOITIE DU XVII[e] SIÈCLE[1]

GÉNÉRALITÉS

On a vu ci-dessus comment l'organisation définitive de la Surintendance des bâtiments, la fondation de l'Académie d'architecture et la concentration de la doctrine avaient groupé les architectes et les avaient en même temps soumis à une direction et à une discipline communes.

Plus encore que dans la période précédente, ils rencontrèrent l'occasion de grands travaux, mais leur clientèle se déplaça en partie. En même temps qu'au service des particuliers et du clergé, ils se mirent au service des municipalités et surtout à celui du Roi, le souverain maître et le souverain inspirateur de toute activité.

Ainsi l'architecture devint plutôt laïque, monarchique et gouvernementale; elle eut deux centres où se produisirent presque toutes les œuvres qui pendant longtemps ont semblé résumer l'art du siècle tout entier et ont imposé notre esthétique au reste de l'Europe : Paris et Versailles.

Car la capitale, pendant les trente années que nous étudions, a une histoire architecturale plus ample qu'on ne le dit généralement. En premier lieu, elle s'agrandit et s'épanouit encore. Le plan dressé par les architectes Blondel et Bullet en 1676 et celui de 1690 permettent de suivre les transformations qui s'y accomplirent. L'enceinte de la rive droite resta la même, mais les boulevards qui la formaient s'élargirent et s'égayèrent de plantations d'arbres. Sur la rive gauche, une ordonnance de 1675 porta l'enceinte à l'Ouest, suivant une ligne qui corres-

1. Par M. Henry Lemonnier.

pondait aux boulevards actuels des Invalides et du Montparnasse, puis allait rejoindre la rue Saint-Victor. Les avenues ainsi créées restèrent, à vrai dire, à l'état de projet, car en 1699 encore elles n'étaient presque partout indiquées que par des poteaux; mais, les anciens remparts étant presque partout démolis et les portes supprimées, la ville progressa de ce côté. Germain Brice écrivait : « Depuis 1672 et 1675 que l'on a renversé quatre anciennes portes qui séparaient ce quartier (Saint-Germain-des-Prés) du reste de la ville, il ne faut plus le considérer comme un faubourg. Cette partie de la ville est la plus considérable... à cause des magnifiques maisons qu'elle contient.... La demeure en a paru de tout temps si agréable aux gens de bon goût... les maisons y sont séparées par des jardins qui les rendent agréables. »



Fig. 557. — Médaille des boues et lanternes, 1666.

Dans l'intérieur de la ville de grands travaux de voirie furent accomplis et de nobles constructions élevées. La Seine se borda de quais nouveaux : quais Malaquais et des Tuileries; le Pont-Royal fut bâti. Les Champs-Élysées furent plantés et percés d'allées en 1670; le faubourg du Roule commença à se couvrir de maisons; la Butte des Moulins fut en partie aplanie. Les places des Victoires et Vendôme, en même temps qu'elles ouvraient du jour et de l'air, reçurent une décoration somptueuse; des portes triomphales (Saint-Denis, Saint-Martin, Saint-Antoine, etc.) s'édifièrent; le collège des Quatre-Nations fut élevé à partir de 1662; les Tuileries transformées en partie; le Louvre reçut trois façades nouvelles; l'Hôtel des Invalides et la chapelle dite de Saint-Louis s'élevèrent entre 1670 et 1690. Telle fut l'œuvre des particuliers, de la municipalité et du Roi, car Louis XIV négligea moins Paris qu'on ne l'a prétendu.



Fig. 558. — Médaille des agrandissements de Paris. 1670.

Mais rien ne peut se comparer à la part qu'il se réserva à lui-même. On sait de reste qu'il eut non seulement le goût, mais la passion des constructions; que Versailles, enfin, dont le nom s'unit inséparablement

au sien, répondait aussi à une conception politique dans cette monarchie qui voulait absorber en elle toutes les forces vives.

D'après les *Comptes des bâtiments du Roi*, les dépenses pour les maisons royales s'élevèrent — très approximativement — à 150 millions de livres entre 1664 (premier registre retrouvé) et 1695. Cette somme, qui ne paraît pas énorme pour trente ans, représenterait bien plus d'un milliard, ramenée à la valeur absolue et relative d'aujourd'hui (nous voulons dire de 1910). Rapprochée, d'autre part, du budget des recettes de l'État au temps de Louis XIV, ce serait, par an, une moyenne de 5 mil-



Phot. Neurdein

FIG. 559. — Façade septentrionale de l'Hôtel des Invalides.

lions sur 120 millions environ. Enfin, il y a lieu de croire et même, sur certains points, d'affirmer que les dépenses inscrites aux comptes des bâtiments ne représentent pas la réalité entière du poids dont elles pesèrent sur le pays. On n'y comprend pas toujours les corvées, les réquisitions, les acquits au comptant, etc.

Nous avons dit que l'on continua à construire ou à réparer dans le style gothique un certain nombre d'églises.

La cathédrale de Blois fut reconstruite, après 1671, dans une sorte de style flamboyant. L'église de Saint-Maixent, après 1670, fut reprise par le Frère Robert Plouvié, qui essaya d'adapter les parties nouvelles aux parties conservées du moyen âge. Il en fut de même aux Sables-d'Olonne, à Langoiran, etc. Cela pourrait s'expliquer par la persistance des traditions dans des milieux provinciaux; pourtant, le Blaisois et la Touraine

étaient remplis des modèles et des souvenirs de la Renaissance. Les cas, à coup sûr, restèrent à l'état de grande exception (voir page 551).

Ils peuvent cependant permettre de dire qu'il subsista en plein règne de Louis XIV quelques artistes qui n'obéirent pas entièrement aux règles formulées par les théoriciens et appliquées par les artistes de l'Académie. Cette sorte d'indépendance, qui peut s'expliquer à la fois par l'isolement d'architectes éloignés de la capitale et peut-être par les goûts de certains clergés paroissiaux attachés au particularisme par réaction contre le haut clergé, se présente à la fois sous la forme d'un « gothique » plus ou moins transformé et d'un art baroque emprunté plus directement à l'Italie, sans avoir passé par l'enseignement officiel. De cette dernière forme M. Marcel Reymond signale un exemple à Bordeaux. « L'église de Notre-Dame, qui était avant la Révolution la chapelle des Dominicains, fut entreprise en 1684. Pierre Michel, sieur du Plessy, ingénieur et architecte du Roy, en fut l'architecte, avec le frère Jean Meaupeau. Du Plessy reste seul à la tête du chantier; il meurt en 1695 et il est remplacé par frère Jean Fontaine. » En 1700, on construisait les voûtes de l'église et elle était terminée en 1707, mais la décoration demanda plusieurs années encore. La vue que nous avons donnée ci-dessus (fig. 555) permet de constater des ressemblances indéniables avec les églises italiennes du style jésuite.

LES ARCHITECTES

Dans la liste, peu nombreuse d'ailleurs, des architectes qui ont laissé un nom, quatre dominent au-dessus de leurs contemporains : François Blondel, Louis Le Vau, Claude Perrault, Jules Hardouin-Mansart. Ils ont accompli de grandes choses et qui sont restées : Versailles, le Louvre, les Invalides embrassent toutes les formes de l'art et ont suscité toutes les activités nationales. On les a plus d'une fois étudiés dans leurs ensembles, on en a montré le caractère et la portée. Dans ces deux chapitres, où l'espace nous est limité, nous nous attacherons surtout à déterminer la part qu'y ont eue les artistes, architectes, peintres, etc. Nous essaierons ainsi de démêler des styles plus ou moins individuels dans le style général du temps, d'en saisir l'évolution suivant les années ou les hommes.

Il faut cependant donner une place, si petite qu'elle soit, à quelques architectes de talent moyen, qu'on serait tenté de laisser de côté, si on ne s'empressait de les saisir avant d'arriver à ceux qui absorbent et épuisent l'attention.

Gittard. — Gittard (Daniel), né en 1625, à Blandy (Seine-et-Marne), mourut en 1686. Il a construit à Paris l'hôtel Saint-Simon, la maison de Lulli. A l'église Saint-Sulpice, où il succéda à Le Vau, il édifia, entre 1670 et 1675, le chœur, le transept, une partie de la nef et le rez-de-chaussée du portail Sud. Il donna le dessin du portail de Saint-Jacques du Haut-Pas, vers 1675. Architecte de Condé, il travailla au château de Chantilly, de 1670 à 1686, décora les jardins, comme collaborateur de Le Nôtre. Mais Mansart ne tarda pas à le supplanter.



Phot. Neurdein.

Fig. 560. — Église Saint-Sulpice, à Paris. Nef et chœur construits par Le Vau et Gittard, achevés au XVIIIe siècle.

Gittard est un architecte d'ordre moyen. Le second Blondel, qui loue la façade de l'hôtel Saint-Simon, où il trouve de la régularité, de l'harmonie, est sévère avec raison pour le portail de Saint-Jacques du Haut-Pas, « qui n'est estimé que pour l'ordre dorique du rez-de-chaussée, dont l'ordonnance est régulière et d'une exécution assez correcte, mais dont la partie supérieure est d'une architecture trop négligée ».

Le fils de Daniel, Pierre, qu'on a quelquefois confondu avec son père, n'entra dans la seconde classe de l'Académie d'architecture qu'en 1699. Nous ne le citons que pour éviter l'équivoque.

Libéral Bruand. — Bruand (Libéral), né vers 1635, mort en 1697, était fils de Sébastien Bruand († 1670), maître général des Bâtiments et des ponts et chaussées de France. Il devint, en 1663, architecte royal. En 1661, il avait épousé Catherine Noblet, fille de Michel Noblet, architecte des Bâtiments du Roi, maître des œuvres et garde des fontaines publiques de la ville de Paris, et de Catherine Villedo; les Villedo occupaient une assez grande situation à Paris. Libéral fit partie

de l'Académie d'architecture, dès la fondation. Il avait été anobli et, sur son acte de décès, porte les titres de « écuyer, conseiller, secrétaire du Roi, maison, couronne de France et de ses finances, architecte ordinaire des Bâtiments de S. M. ». On peut voir en lui le type, plus commun au XVIIe siècle qu'on ne le croirait, de l'architecte mêlé à toutes sortes d'affaires d'entreprise et de spéculation. Il laissa une situation fort embarrassée : plus de quarante créanciers. L'actif cependant finit par dépasser le passif, mais après une liquidation compliquée. Bruand eut neuf enfants; deux suivirent la profession paternelle, un troisième appartint à l'armée. Ces familles d'artistes, en même temps qu'elles se perpétuaient dans la pratique de leur art, essaimaient aussi partout.



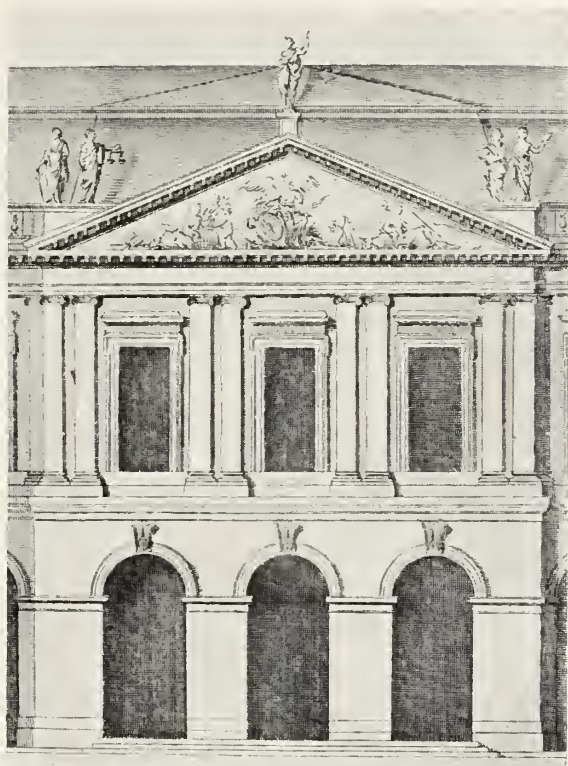
Serv. phot des Beaux-Arts.

Fig. 561. — Porte monumentale de l'Hôtel des Invalides.

Bruand a peu construit ou bien il n'acheva pas les constructions qu'il entama : à la Salpêtrière, par exemple, ou à l'église des Petits-Pères. Il n'a réalisé qu'une grande œuvre, l'Hôtel des Invalides, dont les travaux commencèrent dès 1670. La logique froide de la distribution répond à la pensée même de l'institution, qui participe de la caserne et du couvent. « L'ordonnance de la façade de l'église (dite des Soldats) est d'un genre d'architecture convenable à cet édifice, construit comme le sont ordinairement les casernes. »

J.-F. Blondel, à qui nous empruntons ce jugement, aurait pu observer à quel point l'intérieur manque de ligne et combien l'ornementation se marque de sécheresse. Bruand avait été mieux inspiré dans la façade de l'hôtel sur la place. Elle a une grandeur austère dans son uniformité, et la porte centrale, développée en une sorte d'arc triomphal embrassant toute la hauteur du bâtiment, constitue peut-être l'entrée la plus majestueuse qui ait été préparée pour un roi victorieux venant visiter ses soldats.

Bullet. — Bullet (Pierre), né en 1639, prolongea sa vie jusqu'en 1716, mais la plus grande partie de son activité artistique et de ses œuvres appartient à la période que nous étudions. Élève de François Blondel et habile appareilleur, il collabora aux travaux de la Porte Saint-Denis, et, en 1674, il édifia seul — cela paraît certain — la Porte Saint-Martin. En 1676, il figurait comme architecte du Roi et de la Ville de Paris, construisit le quai Le Pelletier, leva le plan de Paris sous la direction de Blondel. Il entra à l'Académie d'architecture en 1685, prit une part active à ses délibérations, lui présenta un grand nombre de mémoires sur des questions techniques, scientifiques, aussi bien qu'artistiques. Il publia en 1675 le *Traité de l'usage du pantomètre* (instrument destiné aux arpenteurs, inventé par lui); en 1691, l'*Architecture pratique qui comprend la construction générale et particulière des bâtiments, le détail, devis et toisé de chaque partie*. Ces publications, auxquelles on doit joindre les *Observations sur la mauvaise odeur des lieux d'aisances et cloaques*, montrent que Bullet avait surtout des mérites de praticien et que les architectes du temps se préoccupaient de ces questions plus qu'on ne le croit généralement.



Phot. Giraudon

Fig. 562. — Avant-corps sur la cour du Palais archiépiscopal de Bourges. (Blondel, *Cours d'architecture*.)

On ne connaît guère de Bullet que la Porte Saint-Martin. Elle a environ dix-huit mètres de large sur dix-sept d'élévation. Elle est percée de trois arcades, celle du centre mesurant cinq mètres sur dix de haut. Bullet a employé le système des bossages vermiculés entourant même les arcades en manière d'archivolte. On le lui a reproché, ainsi que la lourdeur de l'édifice trop trapu, et l'ornementation qui, dans l'entablement et la corniche, s'amenuise, trop chargée de petits détails. Il y a de lui nombre d'autres constructions : à Paris, les hôtels de Crozat l'aîné, du comte d'Évreux, et la Pompe Notre-Dame ; l'église du Noviciat des Jacobins (aujourd'hui Saint-Thomas d'Aquin), commencée en 1682,

achevée seulement au XVIIIe siècle. En province, des parties du Palais archiépiscopal de Bourges (1686), etc.

Mignard. — Pierre Mignard (1640-1725) n'a guère travaillé qu'en Provence et dans le Comtat, ce qui explique qu'on le connaisse peu, jusqu'à le confondre quelquefois avec le grand peintre Pierre, dont il était le neveu. Il avait pour père Nicolas (voir ci-après, chapitre x).



Phot. Neurdein.

Fig. 565. — Chœur de la cathédrale d'Avignon. (Voir p. 531.)

On peut trouver en lui un représentant des architectes dont les œuvres se rencontrent dans les provinces, sans avoir pour cela un caractère provincial ethnographique (voir ci-dessus, p. 551). Il fit partie de l'Académie d'architecture; il séjourna à Paris de 1671 à 1679, il traduisit un livre de *l'Architecture* de Scamozzi, il releva pour Colbert les monuments antiques du Midi de la France. Ses travaux à la cathédrale d'Avignon, l'Hôtel-Dieu, l'hôtel des Galéans (Forbin-Janson), les bâtiments conventuels qu'il ajouta à la vieille abbaye de Montmajour, construction ample, robuste et simple, composent l'essentiel de son œuvre.

D'Aviler. — D'Aviler, mort en 1700, à quarante-sept ans, fut en 1674 un des premiers élèves architectes envoyés à l'Académie de France à Rome. Il y demeura de 1676 à 1681. De retour en France, il resta attaché pendant huit ans à l'atelier de Mansart et, découragé sans doute, alla s'établir à Montpellier, où il devint en 1695 architecte des États de la Province. Il y construisit l'arc de triomphe du Peyrou, sur les dessins de d'Orbay; il édifia le palais épiscopal de Béziers, une église à Alais. Il publia en 1691 le *Cours d'architecture qui comprend les Ordres*

de Vignole, etc., ouvrage précieux pour donner l'état de la doctrine à la fin du XVIIe siècle, et dont le succès se prolongea jusque vers la fin du XVIIIe siècle (il eut au moins quatre éditions).

DESGODETZ. — Desgodetz, né en 1653, mort en 1728, ne nous appartiendrait pas, s'il n'avait fait paraître, en 1682, *Les monuments antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, qui restèrent pendant longtemps le fondement de toute discussion sur l'esthétique architecturale. Admis à l'Académie d'architecture en 1698, il y exerça plus tard les fonctions de professeur (on a retrouvé ses leçons). Archéologue plus qu'artiste, il était en même temps un praticien et un juriste, capable de composer *Les loix des bastiments* aussi bien que *La décoration des édifices*.

BLONDEL (FRANÇOIS). — Blondel (François) naquit probablement à Ribemont (Aisne), vers 1618. Il reçut d'abord une éducation toute scientifique, puis, de 1652 à 1655, il accompagna comme précepteur le fils de Loménie de Brienne et visita avec lui l'Allemagne, la Hollande, la Scandinavie, l'Autriche, l'Italie jusqu'à Rome. Des missions diplomatiques en 1657-1658 lui donnèrent l'occasion de voir Constantinople et l'Égypte. En 1666, il fut chargé d'inspecter les établissements des Antilles. Il professait les mathématiques au Collège royal; il entra à l'Académie des Sciences en 1669.

Il avait donc des aptitudes très variées et même très divergentes. Il a publié un *Cours de mathématiques*, un *Art de jeter les bombes*, un *Traité sur le calendrier romain*, une *Comparaison de Pindare et d'Horace*, la *Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture*, etc. Nous signalons comme son œuvre de haute portée le *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, qui parut en deux fois (en 1675, 1re et 2e parties; en 1683, 3e, 4e et 5e). Ce cours nous renseigne fort bien sur son esthétique, conforme d'ailleurs à celle de son temps : elle est basée essentiellement sur l'emploi des ordres antiques, dont Blondel étudie minutieusement la distribution, les proportions, la décoration; fondée aussi sur le respect de la tradition, l'autorité des maîtres. Blondel, quand il professe, donne fort peu de place à la pratique, à la technique proprement dite. Pour lui comme pour tant d'autres, l'architecture constitue avant tout l'application des principes du Beau à la construction.

Cet homme qui avait vu tant de choses, depuis la Laponie même jusqu'à la Guadeloupe, qui avait contemplé Sainte-Sophie et les Pyramides, resta cependant un « vitruvien » presque sans réserve, défiant à l'égard de toutes les innovations, protestant lui aussi contre les « extravagances des chimères gothiques ».

Sa vraie carrière d'artiste ne commence guère qu'en 1672, lorsqu'il

reçoit les fonctions de professeur d'architecture et de directeur de l'Académie royale d'architecture. Jusque-là il avait fait surtout œuvre d'ingénieur ou d'archéologue, soit qu'il rétablît en 1665 le pont de Saintes et y restaurât l'arc de triomphe romain; soit qu'il donnât avec Clerville les plans de Rochefort et y construisît la fonderie de canons, l'arsenal; soit qu'il « rajustât ou rhabillât » (suivant ses propres expressions) les portes Saint-Bernard et Saint-Antoine. Le plan de Paris qu'il dressa avec Bullet, en 1676, appartient au même ordre de travaux. Nous y apprenons du moins que Blondel eut une grande part dans les transformations de la capitale. « Nous estimons à propos, disaient les lettres patentes, de lever un plan de Paris et d'y marquer non seulement l'état actuel de la Ville, mais encore les ouvrages que Nous entendons y être faits, pour sa plus grande décoration et commodité, par de nouveaux quais, de nouveaux ports, des fontaines, et par l'élargissement et l'ouverture des rues servant à la communication des nouveaux quartiers. » Le roi ordonnait en même temps que les ouvrages à entreprendre dans Paris fussent exécutés « conformément au dessein » tracé par Blondel sur le plan.


Phot. Vizzavona.
Fig. 564. — Porte Saint-Denis, à Paris.

A vrai dire, il ne reste guère de Blondel qu'une grande œuvre d'art. En 1672, il fut chargé d'élever en l'honneur du roi la Porte dite de Saint-Denis. Il en parle longuement dans son *Cours d'Architecture*. Il s'appliqua dans cet « ouvrage, peut-être un des plus grands ouvrages de cette nature qui soient au reste du monde, à chercher plutôt la justesse des proportions que la quantité des ornements », et il les avait d'abord choisis simples et puissants, non sans en chercher les motifs chez les

anciens. Une masse de soixante-douze pieds de hauteur sur autant de largeur, avec une ouverture, au centre, de plus de vingt-quatre pieds, voilà l'idée fondamentale. Tout y est étudié dans le sens de la robustesse : ni colonnes, ni pilastres, lignes simples, que relève à la partie supérieure la saillie d'une puissante corniche et d'un entablement ; décoration cherchée dans la mouluration conforme aux règles des ordres, relevée tout au plus de quelques ornements sculpturaux. « Mais le fameux passage du Rhin à Tholus, qui arriva dans le temps que la Porte Saint-Denis fut commencée, nous obligea à prendre d'autres mesures. » Alors apparurent les grands reliefs mythologiques et allégoriques de Girardon et Anguier, dont la forme pyramidale s'accorde d'ailleurs assez bien avec la disposition verticale de la Porte.

Monument vigoureux, imposant, où l'on remarquera que Blondel, si imbu d'admiration pour l'antiquité, a réussi pourtant à se dégager de l'imitation pure et simple des arcs de triomphe romains alors si célèbres : arcs de Septime Sévère, de Constantin, etc.

Blondel mourut en 1686 ; il portait les titres de seigneur des Croisettes et de Gallardon. Sa renommée n'est pas égale à la place qu'il obtint de son temps, parce que peut-être celle-ci s'étendait plus en surface qu'en profondeur.

Claude Perrault. — Même quand on ne tient pas compte des... légèretés de Boileau, qui refuse à Claude Perrault toute part dans les travaux du Louvre, on a quelque peine à se figurer que ce docteur de la Faculté de médecine, ce physicien, ce naturaliste, qui fit partie de l'Académie des Sciences depuis 1666 — et n'appartint jamais à l'Académie d'architecture — ait été autre chose qu'un architecte d'occasion. Comment pourtant oublier qu'il a traduit Vitruve, a bâti l'Observatoire, commencé l'Arc de triomphe du Faubourg Saint-Antoine et construit trois façades du Louvre ; qu'il a collaboré à la Grotte de Téthys à Versailles, à l'allée d'eau dans le parc, à l'ancienne chapelle, et que sa pensée, sinon sa main, se retrouve partout dans les jardins ?

Frère cadet de Charles, le Premier commis de Colbert, Claude, né en 1613, appartenait à une bonne famille de bourgeoisie parisienne. Jusqu'en 1660 au moins, pendant cinquante années de sa vie, dont on sait peu de chose, il se donna à la médecine, prenant ses grades, exerçant même (ce que Boileau ne lui a pas pardonné), cultivant les sciences, les humanités. Nous nous bornons à signaler le nombre et la portée de ses Traités scientifiques, dont on peut voir l'énumération dans l'*Histoire* et dans les *Mémoires* de l'Académie des Sciences, pour citer seulement ses ouvrages sur l'architecture : en 1673, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigés et traduits nouvellement en français, avec des notes et figures* ; en 1674, *L'abrégé*

des dix livres de Vitruve; en 1683, *L'ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens.*

Par son exactitude, remarquable pour le temps, par les notes qui touchent à toutes sortes de questions d'art, de physique, de mécanique, même de musique, par certaines idées dont la hardiesse ne laisse pas d'étonner, la traduction des *Dix livres de Vitruve* fait le plus grand honneur à Perrault.

Nous disons qu'on y trouve des hardiesses. Non pas que Claude ait rien d'un novateur, à la façon des modernes : il accepte le dogme, mais il le discute, il n'a plus la foi. Ainsi il établit que la loi de proportion dans les ordres, fondement de toute la doctrine classique, repose tout simplement sur une sorte de « consentement tacite et accoutumance ». Il étend cette idée à la Beauté sous toutes ses formes. Ce théoricien eut aussi des idées toutes pratiques. « Au Louvre et à l'Observatoire, écrit-il, on a pratiqué des vides de quatre à cinq pieds de large dans l'épaisseur des murs. Au milieu de ce vide, la descente est soutenue par des barres de fer, qui forment un escalier, afin que par cet escalier de fer on puisse visiter et refaire ce qui manque. » « Toute l'eau de pluye qui tombe sur la terrasse (au Louvre) s'écoule par des descentes qui passent au travers de quelques-unes des colonnes du portique. » Il voyait à ce procédé l'avantage d'éviter les tuyaux qui « coupent les corniches et rompent la ligne des murs ». Il attachait un très grand prix à l'art de l'appareilleur, condition pour lui de beauté et de solidité. « A l'Arc de triomphe de la Porte Saint-Antoine, on pratique ce genre de structure dont j'ai dit que les anciens se servaient, qui est de poser les pierres à sec et sans mortier. »

LES ŒUVRES. — Il a attaché son nom à trois monuments considérables, ayant chacun un caractère différent.

D'abord l'Observatoire, élevé de 1668 à 1671. C'est un grand bâtiment de forme très simple, presque sans ornement, qui a pour donnée essentielle un très haut premier étage, où se faisait alors une partie des observations. Le toit en terrasse se justifie ici pour la même raison. Le second Blondel rend pleine justice à Perrault. « L'utilité ayant été le principal objet de ce bâtiment, M. Perrault, qui connaissait à fond les lois de la convenance, a bien senti qu'il n'était pas nécessaire de chercher à orner la décoration extérieure des façades de cet édifice et s'est dédommagé de cette partie de l'architecture par la simplicité, par la symétrie et la beauté de l'appareil. »

L'Arc de triomphe qu'on avait projeté d'élever à l'extrémité du faubourg Saint-Antoine devait, bien entendu, célébrer la gloire de Louis XIV. Il s'agissait d'un monument de haute et pure décoration. Le dessin de Claude fut préféré à ceux de Louis Le Vau et de Le Brun. La

première pierre fut posée en 1670, mais, au bout de quelques années, la construction fut suspendue et ensuite abandonnée, sans qu'on sache trop pourquoi. La note particulière de la composition consistait dans la profusion de la sculpture et de l'ornementation. On remarqua surtout et l'on critiqua les médaillons insérés entre les colonnes, où étaient figurés des symboles à la gloire du Roi, qui tenaient plutôt, disait-on, de la numismatique que de la décoration architecturale. Tout était trop fin, trop délicat; on y cherchait en vain la robustesse qui convient à une porte de ville. Critiques justifiées sans doute, mais après lesquelles il faut reconnaître l'originalité de l'invention et l'air d'élégance de ce monument, qu'on supposerait plus volontiers dans les jardins de Versailles, non loin de la Colonnade de Mansart.



Fig. 565. — Arc de Triomphe projeté pour l'extrémité du faubourg Saint-Antoine, d'après S. Le Clerc.

LE NOUVEAU LOUVRE. — Quoi qu'en ait dit Colbert dans une lettre souvent citée, Louis XIV eut pendant longtemps la préoccupation de faire achever le palais du Louvre. De 1661 à 1664, on ne cessa pas de préparer les travaux d'agrandissement, en achetant, échangeant, expropriant les maisons qui s'élevaient sur l'emplacement projeté. Il s'agissait de répéter sur trois faces le corps de logis édifié par Lescot et prolongé par Le Mercier (voir ci-dessus, t. IV, p. 539, et t. V, p. 708), puis d'établir du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois une façade monumentale, par où se ferait la grande entrée. Les premiers travaux, poussés assez loin, avaient été confiés à Louis Le Vau (voir ci-après, p. 550). Puis, voici qu'en mars 1664, Colbert ou le Roi ou tous deux eurent l'idée de soumettre les projets en cours à des artistes italiens et même de leur demander des projets personnels. On s'adressa ainsi à Pierre de Cortone, à Carlo Rainaldi (dont les dessins somptueux se trouvent au cabinet des dessins du Louvre) et surtout à Bernin, alors en possession d'une renommée européenne et d'une gloire incontestée.

L'année 1664 se passa en tergiversations de Bernin d'un côté, de Colbert de l'autre, en malentendus déjà, car les projets envoyés par

Bernin, déclarés « aussi beaux que tout ce que l'on pourrait trouver chez les Grecs et les Romains », n'en subirent pas moins beaucoup de critiques. On s'était cependant trop engagé pour en rester là. En avril 1665, Louis XIV « supplia » le Pape de commander à Bernin de venir en France. En même temps, il écrivait à l'artiste : « Je fais une estime si particulière de votre mérite que j'ai le plus grand désir de voir et de connaître de plus près un artiste aussi illustre que vous. » Le Pape accorda l'autorisation demandée et Bernin partit le 25 avril 1665.

Reçu en France avec des honneurs princiers, il arriva à Paris le 2 ou le 3 juin ; il devait y rester jusqu'au 20 octobre. Il ne tarda pas à déconcerter même ses partisans. Vigarani le constatait. « Dès le premier jour, il a dit qu'il fallait abattre le Louvre, si on voulait faire



Phot. Giraudon.

Fig. 566. — Projet de Bernin pour la façade orientale du Louvre. (Blondel, *Architecture françoise*.)

quelque chose de bien. Ceci, joint à beaucoup d'autres choses sur lesquelles il a trouvé à redire et qu'on a fait entendre au Roi, ne lui a pas rendu un bon service. Le Roi, ajoute Vigarani, a compris, dans une seule demi-heure de conversation avec lui, que c'est un homme décidé à ne rien trouver de bien. »

Projets de Bernin pour le Louvre. — Il présenta projets sur projets, tantôt s'engageant à respecter l'ancien Louvre, tantôt, au contraire, n'en gardant aucune partie, mais tous avaient cela de commun « qu'ils constituaient un palais qui, en grandeur et en richesse, sera certainement le meilleur qui existe ». Colbert restait froid, discutait, objectait l'incommodité des plans, pendant qu'autour de lui s'agitait la cabale française, suscitant des projets nouveaux en face de ceux de l'Italien. « La cabale est vaincue », écrivait en août 1665 Vigarani, à la nouvelle qu'on avait entamé les fondations du plan de Bernin. Elle ne l'était pas, même le 17 octobre, alors qu'on posait solennellement la première pierre de la façade en présence du Roi, puisque Bernin partait trois jours après, laissant la place libre à ses adversaires.

Dans ses lettres, Bernin se déclara très satisfait de son séjour; Colbert continua à correspondre avec lui en 1666, 1667, 1671, et, jusqu'en 1667 et même 1668, il y eut à propos des travaux du Louvre force hésitations. Tout cela pourtant ne contredit pas la réalité des choses. Que Bernin n'ait voulu froisser ni Colbert, ni le Roi, que le Ministre ait désiré ménager un artiste illustre, cela explique suffisamment la phraséologie officielle de la correspondance. Il n'en va pas moins qu'en 1667, Colbert déclarait qu'on devait abandonner les plans de Bernin, à cause des dépenses pour la guerre. Prétexte pitoyable, alors qu'on entamait les



Phot. Neurdein.

Fig. 567. — Façade orientale du Louvre : la Colonnade de Perrault.

grands travaux de Versailles et que, de plus, on discutait le projet de Claude Perrault !

Le monde artistique français s'agitait depuis longtemps, car il s'agissait d'une entreprise qui suffirait presque à remplir une vie. Non seulement on était décidé à entourer de constructions la cour agrandie du Vieux Louvre (on dit toujours le Vieux Louvre, même pour celui du XVIe siècle), mais on songeait une fois de plus à la réunion du Louvre aux Tuileries et à une grande place vers Saint-Germain-l'Auxerrois. L'immensité des travaux à entreprendre et surtout le goût du Roi, qui se portait décidément sur Versailles, réduisirent ces projets à l'achèvement ou plutôt à la tentative d'achèvement du Louvre seul.

En 1665 et 1666, Colbert réunit Le Brun, Louis Le Vau, les deux Perrault dans un conseil intime. Deux plans furent proposés : celui de Claude Perrault fut choisi.

Le Louvre de Perrault. — Mais faut-il dire le projet de Perrault ?

Boileau, s'appuyant sur le témoignage de d'Orbay, a prétendu que le Nouveau Louvre devait être attribué à celui-ci et à son maître, Louis Le Vau. A la fin du XVIIe siècle encore, la question restait incertaine. Nous ne pouvons la traiter ici, mais Jacques-François Blondel, bien placé pour l'étudier, ayant vu à la Bibliothèque du Roi tous les dessins de Perrault, s'est prononcé sans hésiter pour Perrault dans son *Architecture françoise*, et tous les faits connus confirment son opinion.

Claude n'est pas seulement l'auteur de la célèbre Colonnade; il faut lui donner également les façades du Sud et du Nord, et la plus grande partie des bâtiments sur la cour. Ainsi lui appartient tout ce qu'on appelait au XVIIe siècle le Nouveau Louvre. On peut suivre assez bien la chronologie des constructions. La Colonnade dut être commencée entre 1667 et 1668. La façade sur la rue Saint-Honoré était presque entièrement achevée en 1668, celle du Sud fut commencée à peu près à cette date. Mais partout les appartements intérieurs demeurèrent en ruines anticipées jusqu'au milieu du XVIIIe siècle et même jusqu'au premier Empire. On voit sur un plan manuscrit de 1697 que le rez-de-chaussée de la Colonnade contient une remise de carrosses et dans une autre partie un « endroit à mettre du foin ».

Dans le corps de logis méridional, on accomplit un travail très particulier. L'aile commencée par Lescot avait été poussée par Le Vau jusqu'à la naissance de la Colonnade. Colbert décida de la doubler en profondeur, de sorte que les murs formant façade devinrent des murs de refend, pour ménager de nouveaux appartements donnant sur la Seine. Sur un soubassement vigoureux, un ordre colossal de pilastres embrassant deux étages surmontés d'une corniche très ornée, d'un large entablement et d'une balustrade dissimulant un toit en terrasse, telle fut la conception d'ensemble de la façade : ensemble monotone, mais harmonieux dans sa distinction un peu solennelle.

Au contraire, à la façade tournée vers le Nord, Perrault a réalisé une pensée de robustesse. Pas d'emploi des ordres, à peine des pilastres, mais d'amples parois de murs, de larges et hautes fenêtres, une décoration très sobre : le style français quand il est sévère. Le second Blondel qualifie de « magnifique le corps d'architecture qui occupe le milieu de la façade ». Le terme ne convient peut-être pas; l'éloge est mérité.

Sur la cour, on conserva exactement le dessin de Lescot au rez-de-chaussée et au premier (cf. t. IV, p. 539), mais on fut obligé, pour répondre à la hauteur de la colonnade, de surélever l'attique de l'Est. Lourdeur des avant-corps à colonnes qui paraissent surplomber, banalité du dessin, incohérence entre l'ancien attique et le nouveau, autant de défauts qui tiennent au parti adopté pour les nouvelles constructions.

Enfin, la façade sur Saint-Germain-l'Auxerrois, le Péristyle, comme on disait, la Colonnade, comme on dit aujourd'hui! Elle a une célébrité européenne, elle caractérise autant que Versailles le style Louis XIV. On ne l'a pas moins critiquée que vantée. On a démontré ce qu'il y avait de factice dans la construction, où les colonnes, les architraves, les entablements ne tiennent que par une armature de fer; on a fait ressortir l'erreur dans l'emploi de terrasses sous un ciel pluvieux, l'obscurité dans les appartements écrasés sous l'ombre du Péristyle, alignés bout à bout sans dégagements, inhabitables en réalité. Décor,



Fig. 568. — Façade septentrionale du Louvre.

a-t-on répété, et même décor froid et monotone. Sans doute, mais niera-t-on que l'ensemble laisse une impression d'ordonnance, de dignité, de grandeur, réponde bien à l'idée qu'on peut se faire du palais d'un roi... où le roi n'habiterait pas? Et niera-t-on aussi que Perrault ait réalisé là une création dont rien n'avait donné le modèle, qu'elle ait été imitée partout, dans des monuments universellement admirés, qu'elle le soit encore aujourd'hui?

Louis Le Vau. — Le Vau (Louis) était né vers 1615. Nous avons parlé de lui à propos de l'Hôtel Lambert et du Château de Vaux (T. VI, p. 197). La dernière partie de sa vie (il mourut en 1670), qui a été négligée, n'est cependant pas la moins intéressante; au contraire. On n'a pas assez observé qu'aux titres ordinaires de conseiller du Roi, secrétaire de S. M., il joignit celui d'intendant et ordonnateur général des Bâtiments royaux et surtout celui de Premier architecte, qui donnait,

on le sait, la direction des constructions entreprises pour le Souverain. Les fonctions et les travaux considérables poursuivis pour le Roi à Vincennes et ailleurs ne l'empêchèrent pas de construire pour des particuliers. A la liste de ses premières œuvres on pourrait en ajouter bien d'autres : hôtels Colbert, de Lyonne, château de Seignelay, etc. Marot en a reproduit un assez grand nombre dans son Recueil.

Le Vau eut jusqu'à sa mort un collaborateur utile dans la personne de son élève, François II d'Orbay, né en 1624 ou 1634, mort en 1697. Quel fut le rôle de d'Orbay après 1670, celui d'un simple continuateur ou d'un artiste reprenant quelque indépendance et ajoutant quelque chose



Phot. Giraudon.

Fig. 569. — Portique de l'entrée du parc au château de Vincennes (vu de la cour), d'après Pérelle.

de lui aux dessins primitifs? On ne le sait trop. Les grands appartements de Versailles, le célèbre Escalier des ambassadeurs, la cour de l'Est, pour ne prendre que ces exemples, étaient commencés ou les dessins donnés quand Le Vau disparut, et presque terminés à la fin de 1676, avant la venue de Mansart. Il y a là un problème. Mais le portail de l'église de la Trinité, l'arc de triomphe de Montpellier, qui caractérisent une manière — sans caractère — ne font guère penser aux conceptions versaillaises.

Le Vau et le Collège Mazarin. — Le cardinal Mazarin avait légué deux millions de livres pour la création d'un collège destiné à recevoir des jeunes gentilshommes des pays réunis à la France pendant son ministère. La commission dont Colbert prit la direction choisit pour architecte Le Vau, assisté de d'Orbay. Tous les travaux de gros œuvre, plans, dessins, étaient en pleine exécution à la mort de Le Vau. Là encore, d'Orbay continua. Le collège comportait des bâtiments pour les

professeurs et les écoliers, pour la bibliothèque léguée par Mazarin, et une chapelle consacrée surtout au tombeau du fondateur.

Le Vau adopta un plan original : sur la Seine, la façade de la chapelle formant un avant-corps, des deux côtés duquel se prolongent des bâtiments en quart de cercle, terminés par deux constructions carrées assez massives. En arrière, une cour « régulièrement irrégulière », dit Jacques-François Blondel, donnait accès d'une part à l'église et de l'autre à la bibliothèque et s'ouvrait sur une deuxième cour où se trouvaient les



Phot. Giraudon.

Fig. 570. — Façade du Collège Mazarin.

bâtiments du collège. L'église se composait d'un vestibule, puis d'une nef centrale elliptique ouverte sur trois chapelles, dont l'une recevait le maître-autel. Au-dessus du centre s'élevait la coupole. Les arcades étaient ornées de huit bas-reliefs représentant les *Béatitudes*. A la façade, six groupes de statues : les quatre Évangélistes, quatre Pères de l'Église latine, quatre de l'Église grecque, décoraient l'entablement. Quant au mausolée de Mazarin, il ne fut placé dans l'église qu'en 1692. On ne peut nier l'habileté de Le Vau à tirer parti d'un terrain très irrégulier. Mais, comme dans beaucoup de ses constructions, la grâce, la délicatesse, l'élégance font défaut.

LES TUILERIES. — On a vu ci-dessus (Liv. XVI, chap. XIII) comment se présentaient les Tuileries au début du XVII[e] siècle. Des travaux plus considérables qu'on ne l'a dit y furent entrepris dès les premières années

du gouvernement personnel de Louis XIV, qui songeait alors à habiter le palais. Ils durèrent jusqu'en 1668, d'après les *Comptes des Bâtiments*. Il faut lire ici Félibien à propos du pavillon central transformé par Le Vau : « Nous estant approchez de l'entrée du vestibule, Pymandre (son interlocuteur supposé) s'aperçut que l'ancien escalier n'y estoit plus. Il fut surpris de voir qu'au lieu de descendre comme on faisoit autrefois par un endroit assez difficile et obscur pour traverser le palais, l'on trouve



Phot. Giraudon.

Fig. 571. — Façade des Tuileries sur les jardins.

présentement un grand lieu ouvert et dégagé, d'où la veue s'échappant par les arcades qui sont au milieu du vestibule se porte avec plaisir dans le jardin des Tuileries, qui forme une perspective si agréable que la nature et l'art n'ont jamais rien fait de si surprenant[1]. » Félibien n'a pas tort, mais il aurait eu encore plus raison de blâmer le dôme massif et disgracieux dont Le Vau accabla le pavillon. Quant à la Salle des Machines, à l'extrémité Nord du palais, destinée à des représentations théâtrales, il y a tout lieu de l'attribuer aux Vigarani. On y dépensa beaucoup, puis on ne tarda pas à la considérer comme inutilisable.

1. Nous parlerons plus loin (chap. x) de la décoration intérieure, très importante.

VERSAILLES

La grande époque de la création du château et du parc de Versailles se place bien avant Mansart. Ce n'est pas lui qu'il faut d'abord nommer, mais Le Vau, Le Nôtre, et avec eux les Perrault même et Charles Le Brun.

On peut établir avec certitude que les travaux commencèrent en



Phot. Giraudon.

Fig. 572. — Le château de Versailles vu de l'avant-cour, d'après Silvestre, 1674.

1661 et qu'ils se continuèrent sans interruption jusqu'en 1674 et 1675. Toutes les constructions se firent sur les plans, sur les dessins et sous la conduite de Le Vau, assisté de François d'Orbay. De 1661 à 1668, il remania l'intérieur du palais, en même temps qu'il augmentait les bâtiments de l'avant-cour. En 1665, il avait commencé dans le parc la Ménagerie et la première Orangerie. En 1668, Versailles formait un tout qu'on pouvait croire achevé. La famille royale y avait séjourné à plusieurs reprises; les fêtes de 1664 et 1668 semblaient consacrer l'œuvre et, dans ces fêtes mêmes, la part de Le Vau avait été considérable.

Mais, précisément avec l'année 1668, une nouvelle phase s'ouvrit, où se constitua le Versailles qu'on peut dire de Louis XIV et où se fixa déjà le style du château et du parc. On y rencontre Le Vau et d'Orbay et, répétons-le encore, on n'y rencontre pas sur les comptes Jules Hardouin-Mansart avant 1677.

C'est le moment décisif où Louis XIV entreprend d'agrandir le château de son père, sans le démolir entièrement, la façade orientale et la cour du petit château devant subsister, sauf à se prolonger vers l'Est par des bâtiments nouveaux, jusqu'à l'extrémité d'une vaste avant-cour. Au contraire, à l'Ouest, au Nord et au Sud, le château de Louis XIII va être enveloppé dans trois grands corps de bâtiment, au milieu desquels les anciennes façades, détruites ou devenues murs de refend, disparaîtront entièrement. Les travaux se poursuivirent avec une activité fiévreuse en 1669 et 1670; ils étaient achevés dans leur gros œuvre à la date d'octobre 1670, où mourut Le Vau. Ils se continuèrent après lui et presque tous d'après ses plans et dessins. On peut ainsi lui attribuer la chapelle qui fut bénite en 1672, les hôtels de la surintendance et de la chancellerie, élevés en 1671, et il semble bien qu'il puisse avoir l'honneur (peut-être avec d'Orbay, peut-être avec Le Brun) de la conception de l'Escalier des ambassadeurs, commencé dès 1672.

Le fait important, c'est qu'entre 1670 et 1676 Versailles se présentait déjà avec la physionomie qu'on peut qualifier d'historique. La façade du château sur le parc se compose d'un soubassement en bossage, d'un grand étage noble orné de pilastres, avec, de distance en distance, des avant-corps de colonnes ioniques. Au-dessus, un attique surmonté d'une balustrade supportant des trophées ou des vases. Pas de toits, la terrasse à l'italienne devenue à la mode chez nous. Seulement Le Vau, peut-être pour éviter la monotonie d'une ligne ininterrompue, avait ménagé au centre de la construction un espace en retraite formant au premier étage une sorte de promenoir en plein air, qui devait offrir un grand charme par les beaux soirs d'été et que Mansart supprima en 1678 pour établir la Grande galerie[1]. A l'Est, sur l'avant-cour, la partie nouvelle se composait de deux pavillons, remplacés à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe par les déplorables constructions dont la responsabilité incombe à Gabriel.

Le Vau avait également poussé très vivement la distribution et sans doute commencé la décoration de l'intérieur : Grands appartements du Roi et de la Reine au premier étage, appartement des bains au rez-de-chaussée.

De ce dernier, dont les splendeurs furent célèbres, il ne reste rien, mais les Grands appartements, surtout ceux du Roi, subsistent à peu près intacts. Le Vau et d'Orbay y avaient répandu les marbres multicolores revêtant les parois ou s'élevant en pilastres et colonnes, les stucs, les bronzes. Les corniches y recevaient les ornements classico-antiques, les plafonds enfermaient les peintures dans des cadres somptueux, relevés

2. Voir ci-après, p. 570.

çà et là de figures en ronde bosse ou en haut-relief. Terminées seulement vers 1680, ces différentes salles fournissent bien les types du premier style décoratif Louis XIV.

Elles n'offrent sans doute pas grande invention, ni grande originalité. Si l'architecture manque d'unité dans les constructions de l'Est, on ne saurait le reprocher à Le Vau, puisqu'il eut à accoler au château Louis XIII des bâtiments qui n'en pouvaient conserver le style. Mais dans les parties où rien n'entravait la personnalité de l'architecte, dans la façade de l'Ouest par exemple, Colbert lui-même signalait la pauvreté de la décoration : « Les ornements du dehors de pilastres et colonnes

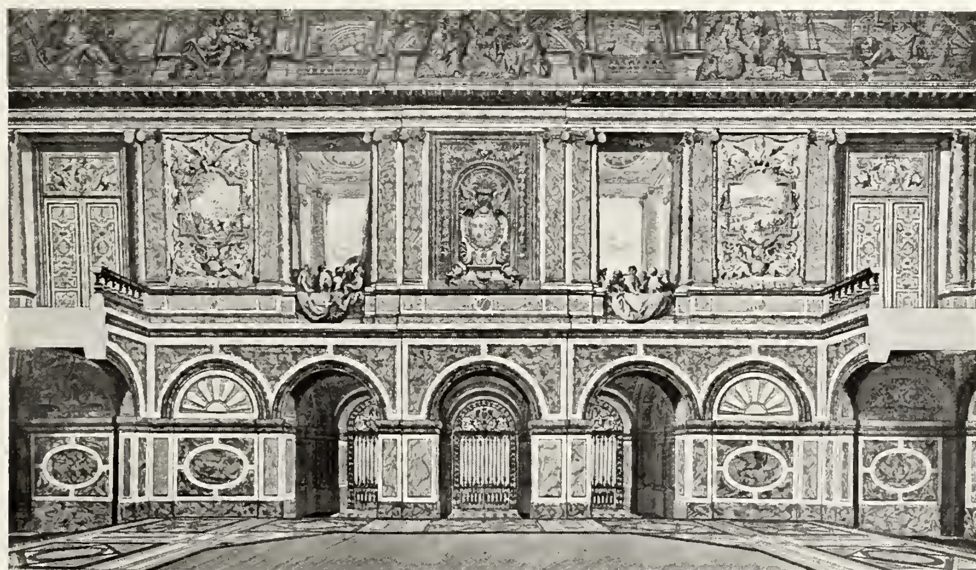


Fig. 375. — Entrée de l'Escalier des ambassadeurs, au château de Versailles. (Dessiné par Chevotet, gravé par Surugue.)

trop communs et trop ordinaires ». Et puis, le style général se ressent par trop des influences italiennes, soit dans les appartements, soit encore dans les pavillons de l'avant-cour qui, avec leurs balustrades couronnées de statues, font presque penser à une imitation berninesque.

Le Grand escalier, plus connu sous le nom d'Escalier des ambassadeurs, s'ouvrait à l'extrémité de l'aile droite sur la cour d'entrée : un large vestibule donnait accès à un perron de douze marches, d'où l'escalier proprement dit se développait à droite et à gauche en une disposition majestueuse. Les parois de la salle soutenaient sur des pilastres ioniques une corniche puissante et un entablement supportant un plafond demi-voûté qui s'interrompait pour laisser passer le jour, invention qui fut très admirée.

« L'impossibilité où l'on était de tirer du jour par d'autres endroits que par le milieu de la voûte a produit un effet merveilleux. Le bas de

l'édifice n'est point interrompu par des fenêtres dont les jours trop vifs pétillent et nuisent aux yeux des spectateurs. Il en paraît plus d'harmonie dans les peintures, la lumière en devient majestueuse. » On n'avait encore rien vu dans Versailles qui égalât ou même qui annonçât la richesse de cette décoration : marbres de couleur, bronzes dorés, statues ou bas-reliefs, une fontaine jaillissante surmontée d'une statue dorée au-dessus du perron d'accès, de splendides portes de bois sculpté et surtout les peintures où Le Brun avait mis peut-être le meilleur de son génie (voir plus loin, ch. xi).

Tout cela disparut au xviiie siècle. Jamais le mot de vandalisme n'a mieux convenu qu'à cet acte presque sacrilège du roi Louis XV.



Phot. Giraudon.

Fig. 374. — Cour d'entrée de la Ménagerie de Versailles, d'après Pérelle.

Dans le même temps se poursuivaient les travaux du parc, auxquels le Roi attachait encore plus de prix qu'à ceux du château même. Sous la direction suprême de Colbert et de son premier commis, Charles Perrault, sous la conduite de Le Nôtre, de Claude Perrault, de Le Brun, les sculpteurs innombrables (voir ch. xi), les Francini, les Vigarani, tout un monde d'entrepreneurs, d'employés, d'ouvriers travaillèrent sans relâche à satisfaire les fantaisies, quelquefois les caprices du souverain. Et Le Vau? Son titre de Premier architecte lui donnait un droit d'intervention ; il contribua sans doute aux décorations pour la fête de 1664, certainement à celles de la fête de 1668. Il construisit, à cette occasion, la Salle de Bal, que tous les contemporains célébrèrent : salon à huit pans revêtu au-dessus et à l'entrée de marbre et de porphyre : « Point de palais au monde qui ait un salon si beau, si superbe ».

La Ménagerie, bâtie de 1663 à 1666, était destinée à recevoir des animaux rares ou curieux. Elle se composait d'un pavillon octogonal au centre, d'où rayonnaient huit cours réservées chacune à une espèce par-

ticulière. Le pavillon central supportait une coupole octogonale. On avait établi au rez-de-chaussée, suivant la mode si répandue, une grotte ornée de coquillages et de rocailles dans des encadrements de pierre.

La première Orangerie occupait la place où fut construite plus tard la grande Orangerie de Mansart, qu'elle a bien pu inspirer. Elle se composait d'une longue galerie en contre-bas de la terrasse méridionale du château. Bâtie de brique et de pierre, elle s'ouvrait sur un jardin de fleurs en onze arcades soutenues par de larges piliers d'une sobre décoration. Elle conservait les proportions et le style du château primitif. Partout au XVIIe siècle se manifeste le sentiment de l'ordonnance.



Phot. Giraudon

Fig. 575. — Le Trianon de porcelaine, à Versailles, d'après Pérelle.

En 1670, on commence le premier Trianon, palais et jardins, achevé en 1672. Si la construction en doit être attribuée à Le Vau, qui a pu en donner les plans avant sa mort, elle dénoterait chez lui une variété bien remarquable dans l'invention. Car ce Trianon de porcelaine, comme on a dit, petit pavillon de quatorze toises de long (vingt-sept mètres environ) sur six à sept de large, composé d'un seul étage surmonté de mansardes, reflète étonnamment le goût chinois dans sa décoration. Plaques de faïence émaillées sur les murs et aux corniches, combles ornés de plombs dorés, avec des vases de porcelaine disposés de gradins en gradins, le blanc et le bleu clair choisis comme couleurs dominantes, relevées çà et là de jaune d'or, fleurs stylisées, oiseaux. A l'intérieur, stucs blancs, avec ornements « travaillés à la façon des ouvrages qui nous viennent de Chine », meubles chinois ou de façon chinoise. Il en sortit peu à peu un style nouveau pour les appartements : la peinture blanche avec filets d'or. Le jardin rempli des fleurs odoriférantes les

plus rares, les bassins de faïence bleue n'étaient pas sans rappeler aussi l'Extrême-Orient.

Cette charmante demeure de plaisance fut détruite en 1686 ou 1687 et remplacée par le palais qu'éleva Mansart (voir plus loin, p. 575).

Le Nôtre. — Versailles rappelle Le Nôtre autant que Le Vau, Le Brun ou Mansart. Nous allons le rencontrer dans les jardins. André Le Nôtre était né en 1613; son père exerçait la charge de jardinier du Roi sous la direction du premier jardinier, Claude Mollet; André étudia la peinture et l'architecture, en même temps qu'il suivait les leçons paternelles. En 1642, il obtint la charge de jardinier du duc d'Orléans et, en 1645, celle de dessinateur des plants et parterres de Sa Majesté.

Les travaux du parc de Versailles, qu'il dirigea depuis 1661, le mirent en rapports directs avec le Roi, qui l'aima et l'estima tout particulièrement. Il disait de lui qu'il « avait du grand dans l'esprit ». Colbert parle quelque part « des beaux desseins qu'il exécute chaque jour pour la satisfaction et le plaisir de S. M. ». Il l'envoya en Italie au cours de l'année 1679, pour y chercher des modèles ou des inspirations. Le Nôtre y fit un voyage officiel et fut reçu partout de la façon la plus flatteuse. *Le Mercure Galant* avait depuis longtemps vanté « ses miracles ». Le Nôtre touchait des gages très élevés et, en même temps que les pensions, les honneurs crûrent avec les années. Il eut les titres de conseiller du Roi, de contrôleur général des Bâtiments et Jardins royaux. Anobli, il reçut l'ordre de Saint-Lazare et, en 1695, l'ordre de Saint-Michel. Il mourut en 1700.

Son œuvre se rencontre presque dans toute l'Europe autant qu'en France même. Il dessina les jardins des Tuileries, de Vaux-le-Vicomte, de Saint-Germain, de Saint-Cloud, de Chantilly, de Dampierre, près de vingt jardins à Paris ou dans les environs et peut-être une centaine de parcs depuis le Midi jusqu'aux confins de la Bretagne. En Angleterre, où il fut appelé en 1662, les jardins de Saint-James, de Greenwich, d'Althorp étaient de sa composition. On l'admirait aussi en Allemagne et même en Italie, la terre classique des beaux jardins, dont il semblait que les Italiens détinssent le secret.

Son épitaphe à l'église Saint-Roch avait presque des accents héroïques :

« A la gloire de Dieu.

« Icy repose le corps d'André Le Nostre, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, conseiller du Roy, controlleur général des Bastimens de Sa Majesté, arts et manufactures de France, et préposé à l'embellissement des jardins de Versailles et autres maisons royales.... Il répondit en

quelque sorte par l'excellence de ses ouvrages à la grandeur et à la magnificence du Monarque qu'il a servi.... La France n'a pas seule profité de son industrie, tous les princes de l'Europe ont voulu avoir de ses élèves et il n'a point eu de concurrent qui lui fût comparable. »

TRAVAUX DANS LES JARDINS. — Les jardins de Versailles existaient avant Louis XIV et avant Le Nôtre, mais beaucoup moins étendus et sans la parure, la fantaisie, la beauté des eaux, des fontaines, des sculptures répandues à profusion. Nous avons vu qu'on travailla très activement dans le grand parc depuis 1661. Élargi au Sud et au Nord, prolongé à l'Ouest jusqu'aux environs de Saint-Cyr, il fut entièrement transformé.



Phot. Neurdein.

Fig. 576. — Le bassin d'Apollon et le Tapis vert, à Versailles.

Quelle part exacte revient à Le Nôtre dans les travaux, on a quelque peine à l'établir. A coup sûr, la composition du plan, la distribution des masses, l'ordonnance des grandes lignes, des parterres, des bosquets, même certains décors de sculpture et d'architecture lui appartiennent. Mais de l'invention et de l'exécution des groupes, des statues, des jeux d'eaux, de tant d'inventions charmantes ou nobles, il faut donner l'honneur aux Perrault, à Le Brun, aux Vigarani, à Francini. On l'a peut-être trop oublié.

On ne croirait guère que, dans l'élaboration d'une œuvre où Louis XIV mettait quelque chose de sa gloire, il ait eu pour préoccupation obsédante la question des eaux, à tel point, dit-on, qu'il faillit renoncer à Versailles, lorsqu'il sembla impossible d'en amener une quantité suffisante pour les merveilles rêvées. N'en eût-on pas la preuve par tous les documents, on la trouverait dans l'entreprise inconsidérée de l'aqueduc de Maintenon où, pour la première fois, la fortune royale recula. C'est qu'en effet les eaux manquaient sur le plateau où s'élevait

le château. On ne commença à en avoir avec abondance qu'à partir de 1672. Elles rayonnèrent dans les jardins, où l'italien Francini (car la science des eaux venait aussi d'Italie) les employa à mille fantaisies ou même à des amusements alors très à la mode, comme d'asperger des visiteurs non avertis. Versailles n'était pas solennel partout.

Entre 1661 et 1677, les grands travaux de décoration et d'aménagement du parc se poursuivirent. Devant la façade occidentale du château, on dessina le « Parterre d'eau », remplacé en 1684 par la disposition actuelle. Au Nord s'accumulèrent les motifs d'une fantaisie ingénieuse ou somptueuse : la Fontaine de la Pyramide, le Bain de Diane, l'Allée d'eau, bordée de chaque côté par des vasques que soutenaient des



Fig. 577. — L'Arc de Triomphe, à Versailles, d'après J. Rigaud.

groupes d'enfants et d'où les eaux descendaient peu à peu vers le bassin de Neptune. Les Perrault et Le Brun avaient imaginé ces thèmes décoratifs et en avaient fourni les croquis. Puis venaient l'admirable bosquet de l'Arc de Triomphe, le Théâtre d'eau conçu par Le Nôtre, et l'Encelade. On commençait en même temps vers l'Ouest, à l'Ouest du bassin de Latone et du Tapis vert, le Bassin d'Apollon, qu'allait continuer le Grand Canal. Au Sud, c'étaient le bassin de l'Ile Royale, puis le Labyrinthe, agréable jeu d'allées où se perdaient les visiteurs et où l'œil était distrait par les groupes représentant les Fables d'Ésope [1].

LA GROTTE DE TÉTHYS. — Il faut dans cette vision rapide s'arrêter un instant à la Grotte dite de Téthys, comme le firent Boileau, La Fontaine et Racine, lorsqu'ils visitèrent Versailles en 1668.

La Grotte dite de Téthys (encore une importation de la Péninsule) se trouvait au Nord du Palais, vers l'emplacement de l'aile construite

1. Voir le chapitre XI, consacré à la statuaire.

plus tard par Mansart. C'était un bâtiment carré, qui s'ouvrait par trois larges arcades que garnissaient de belles grilles de fer forgé. Cette façade se décorait de bas-reliefs dus à Van Obstal. L'intérieur formait un salon rustique, si l'on peut appliquer ce mot à la fantaisie la plus somptueuse. Tout y était pierre, marbre et surtout rocaille et coquillage. Au fond se creusaient trois niches décorées de coquillages multicolores, apportés à grands frais de toutes les mers. Elles reçurent les groupes d'Apollon se reposant après les travaux du jour et des chevaux de son char céleste (voir ch. XI). Les eaux jouant dans des bassins, ou faisant entendre des chants d'oiseaux à l'aide de combinaisons hydrauliques, et la variété des couleurs charmaient ou récréaient les oreilles ou les yeux, pendant que les visiteurs goûtaient la douceur d'une fraîcheur délicieuse dans les brûlantes journées d'été. Ce rare morceau d'un art où l'imagination la plus capricieuse s'unissait au goût le plus délicat fut détruit vers 1686.

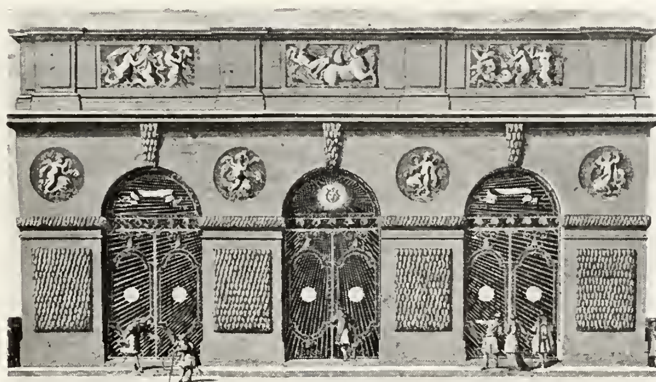


Fig. 578. — Façade de la Grotte de Téthys, à Versailles, d'après Le Paultre.

Et nous voilà ainsi amenés au Versailles encore augmenté, transformé, pour répondre par son ampleur solennelle à la grandeur du Roi qui s'y établit définitivement, et, par conséquent, amenés à Mansart.

Hardouin-Mansart. — Jules Hardouin-Mansart, né en 1646, mourut en 1708. Il appartenait à une famille d'artistes par son père Raphaël Hardouin, peintre, et par sa mère, Marie Gautier, fille d'un architecte nantais et nièce de François Mansart, de qui il ajouta le nom au sien. Il reçut les premières leçons de son grand-oncle (+ 1666) et de Libéral Bruand. Mais, bien vite, il se dégagea de tout maître et poussa rapidement une fortune qui devait devenir exceptionnelle.

Dès 1674 ou 1675, il commençait le château de Clagny pour Mme de Montespan et, par là, il entrait en réalité au service de Louis XIV; en 1675, à l'âge de vingt-neuf ans, il faisait partie de l'Académie d'architecture. Vers 1677, il inaugurait à Versailles les travaux qu'il devait continuer sans interruption jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant plus de trente ans.

En février 1682, il était fait chevalier de Saint-Lazare, puis anobli. D'Hozier lui attribuait les armes suivantes : « Un écu d'azur à une colonne d'argent, la base et le chapiteau d'or surmonté d'un soleil de même et accosté de deux aigles d'or affrontés et regardant le soleil, avec un casque de côté garni de ses lambrequins aux émaux de l'écu ». En 1685, il obtint le titre et les fonctions de Premier architecte; il y joignit, en 1691, la charge d'Inspecteur général des Bâtiments royaux. En 1695, il reçut l'ordre de Saint-Michel, ayant pour parrain le duc de Beauvilliers.

Il atteignit le comble de sa destinée, lorsque M. de Villacerf donna sa démission de la Surintendance des bâtiments, le 6 janvier 1699. Ce poste, occupé par Colbert, puis par Louvois, était un des plus considérables du royaume, si bien que les noms de Pontchartrain et du grand-écuyer Beringhen avaient été prononcés avant celui de Mansart, qui fut préféré par Louis XIV. Le *Mercure de France* écrivait à cette occasion : « La plupart des personnes de distinction de la Cour et à Paris, comme tout ce qu'il y a de plus illustre dans les arts, ont été voir M. Mansart, qui les a reçus avec une modestie et une affabilité dont ils ont été charmés » !

Il exerça la Surintendance des bâtiments dans des conditions particulièrement difficiles. La France, appauvrie par la guerre de la Ligue d'Augsbourg et les dépenses du Roi, fut ruinée dès les premières années de la lutte pour la Succession d'Espagne. Les témoignages abondent sur ce point. A ne les chercher que dans l'histoire des arts, ils ont une signification presque humiliante. On ne sait comment put vivre l'Académie de France à Rome : « Je suis à la veille de manquer d'argent »; « le mobilier est déplorable, on n'a plus de linge », écrivent les directeurs, sans se lasser de répéter les mêmes doléances au surintendant, qui ne se lasse pas d'user d'atermoiements.

Pourtant la surintendance de Mansart a laissé des traces, on ne l'a pas assez remarqué. Il intervint très activement dans les travaux de l'Académie de peinture, qui l'avait accueilli « avec les marques d'une estime et d'une soumission particulières ». On ne s'étonnera pas qu'il ait joué un rôle plus spécial à l'Académie d'architecture. Il lui donna en 1699 la constitution qu'elle conserva à peu près jusqu'en 1793 et que les lettres patentes de 1717 ne firent que confirmer.

En réunissant toutes ses charges, il touchait près de cent mille livres par an; le Roi le comblait de faveurs, lui donna des terrains à Paris et à Versailles. Comte de Sagonne (par une terre qu'il possédait en Berry), il fit épouser à son fils Jacques, conseiller au Parlement, la fille de Samuel Bernard; à l'une de ses filles, le fils d'un autre richissime traitant, Maynon.

Toute cette destinée s'écroula en quelques heures. « Mansart, écrit



Phot. Alinari.

Fig. 579. — Façade du château de Versailles sur le parc (Le Vau et Mansart).

Dangeau, se trouva mal, le 11 mai, à trois heures de la nuit. » Il mourut à sept heures du soir dans la journée qui suivit.

C'était, dit Saint-Simon, un grand homme bien fait, d'un visage agréable. Tel il apparaît dans ses portraits, avec des différences cependant. Dans celui de Rigaud, daté de 1685, il a l'aspect d'un homme vigoureux; au contraire, dans celui de Vivien, postérieur, la taille a pris de la sveltesse, la figure s'est comme amincie et affinée. Mais dans l'un et dans l'autre on retrouve une véritable distinction de physionomie, toutes les allures d'un homme de cour. Saint-Simon, qui ne l'aimait pas, lui reconnaît cependant « beaucoup d'esprit naturel, tout tourné à l'adresse et à plaire ». Il avoue qu'il n'abusa pas de sa fortune pour faire du mal à personne, « bien qu'il fût dangereux de le blesser ».



Phot. Giraudon.

Fig. 580. — Couronnement (refait) de la grille d'entrée du château de Versailles.

Louis XIV goûtait évidemment en lui une facilité de travail, une aptitude à se plier aux circonstances, qui répondait à ses impatiences dans tout ce qui concernait ses constructions de Versailles. « Le Roi, écrit Dangeau, nous conta que Mansart lui avait apporté hier la distribution et le plan de tous les appartements qu'il faut faire, et que, ayant résolu de changer toute cette disposition, Mansart avait tant travaillé qu'en vingt-quatre heures il avait tout changé et avait encore mieux réussi que la première fois. » Cinquante-cinq logements au total!

Mais voici des côtés vraiment vilains. Mansart apparaît comme un spéculateur éhonté, mêlé à toutes les affaires que brassaient les financiers. L'histoire de la construction de la place Vendôme et de la place des Victoires révèle chez cet artiste un caractère sans désintéressement. A vrai dire, bien des architectes, les Bruand, les Bullet augmentèrent par les mêmes procédés leur fortune — quand ils ne la compromirent pas. Madame de Maintenon prétend que, dans ses dernières années, il était vilipendé. Il courut sur lui de méchants bruits et des chansons aussi méchantes, à tous égards d'ailleurs. Quand il mourut, on répandit ces vers :

> En peu de jours, combien de grâces (pour le Roi)!
> Voilà son Mansart trépassé
> Et son Chamillart hors de places.

L'ŒUVRE DE MANSART. — Même dans un ouvrage spécial sur Mansart, il serait presque impossible d'énumérer et surtout d'étudier tous ses travaux; je ne sache pas qu'aucun architecte ait autant construit ou dirigé de constructions. Nous nous bornons ici à en indiquer quelques-unes, en laissant de côté pour un moment Versailles et ses dépendances. En 1671, il travailla à la reconstruction de la cathédrale de Blois; à partir de 1675, au château de Clagny; de 1674 à 1682, aux agrandissements du château de Saint-Germain; à partir de 1675, à la chapelle royale des Invalides; en 1678 et dans les années qui suivent, à Chantilly; vers 1680, à Dampierre; en 1682, à Saint-Cloud; en 1685, à la Place des Victoires et, de



Phot. Giraudon

Fig. 581. — La Cour de marbre et les ailes du château de Versailles.

1687 à 1698, à la Place Vendôme; en 1688, à l'arc de triomphe du pont neuf de Toulouse et au Palais des États de Dijon, où il eut une part bien plus grande qu'on ne l'a dit, les dessins signés de lui le démontrent (et la place demi-circulaire entourée d'arcades est d'une majestueuse allure); en 1690, à la cathédrale d'Orléans; en 1692, à la grande galerie du Palais-Royal à Paris; en 1695, au château de Meudon; en 1696, au parc et au château de Saint-Cloud; en 1699, il donne les premiers dessins pour le Vœu de Louis XIII; en 1700, des dessins pour le château de Boufflers, le château de Lunéville; en 1701, pour la façade de l'évêché de Saint-Omer; en 1707, pour la chapelle de la Vierge à Saint-Roch.

Comme Le Brun, il intervint dans les travaux des sculpteurs, pour le tombeau de Turenne par exemple. Et il faudrait ajouter encore les hôtels à Paris, les innombrables châteaux en province ou à l'étranger, les travaux pour les villes : Lyon, Moulins, Rouen, Bordeaux, Castres, Arles, Marseille, etc.

Évidemment il dut finir par n'être plus pour bien des œuvres que le

directeur d'un atelier où des collaborateurs travaillaient sous ses ordres, sur des esquisses dessinées par lui et quelquefois même sur de simples indications. Saint-Simon prétend qu'il ignorait son métier (il est vrai que de Cotte, suivant lui, ne le savait pas davantage), qu'il s'en fiait à Cailleteau dit Lassurance, un très habile appareilleur et aussi un architecte de mérite, assertions qui n'ont qu'une part de vérité, bien entendu, mais qui ont une part de vérité. Nous savons que Mansart employa Bullet, que Le Paultre mettait au net ses dessins, que Gittard, d'Aviler, Gabriel, Boffrand furent attachés à son atelier. Quant à de Cotte, son parent et son



Phot. Giraudon.

Fig. 582. — Le Palais et la Place des États à Dijon, vers 1688. (Dessin de Mansart.) (Bibliothèque de la Sorbonne.)

principal collaborateur, artiste de premier ordre, il apporta certainement sa forte personnalité dans les œuvres du maître, surtout pendant les dernières années. Mais entre 1675 et 1695 au moins, Mansart fut à coup sûr l'auteur des constructions royales et il imprima aux autres la marque particulière de son génie.

Nous avons dit que son premier grand ouvrage fut la construction du château de Clagny, bâti pour Mme de Montespan et ses enfants. On ne sait pas encore à quelle époque exactement commencèrent les travaux définitifs, en 1674 ou 1675? Ils s'achevèrent en 1685. Le château se composait d'une cour quadrilatérale, au fond de laquelle s'élevait le corps de logis principal, auquel se rattachaient deux ailes en équerre, le côté de l'entrée fermé seulement par une grille. Deux galeries à simple rez-de-chaussée, contenant d'une part une orangerie, de l'autre des apparte-

ments, se prolongeaient à angle droit à l'extrémité de chacune des ailes. Le corps principal s'élevait en deux étages avec saillie au centre, que surmontaient un fronton et un dôme. Le parti pris décoratif se fondait sur l'emploi, mais très discret, des ordres. Architecture simple, tout à fait dans la note de notre XVIIe siècle. On vantait la somptuosité de l'intérieur et surtout la galerie de l'aile gauche occupant en hauteur les deux étages, avec une voûte où était peinte la *Légende d'Énée*. Mansart s'y essayait aux œuvres prochaines de Versailles.

MANSART A VERSAILLES. — Il y fut appelé par le Roi vers 1677. Sur beaucoup de points, il ne faut voir en lui que le continuateur de Le Vau ou le constructeur très habile et très ingénieux, lorsqu'il s'agit d'adapter



FIG. 585. — Le château de Clagny du côté du jardin, d'après J. Rigaud.

à des besoins nouveaux les anciens appartements. Nous n'insisterons donc ni sur les ailes du Midi et du Nord (1678-1684), qui reproduisent le style du corps principal, en prolongeant le château presque jusqu'à l'infini, ni sur certaines modifications de détail dans la forme des fenêtres, ni sur l'exhaussement des étages, ni sur les bâtiments de l'intendance et des communs, ni même sur le bel escalier de la Reine (1679-1680, repris en 1701), ou sur la quatrième chapelle construite en 1681-82.

C'est grâce à ces travaux que le Roi put s'installer officiellement et définitivement à Versailles, le 6 mai 1682.

Il faudrait mettre à part la chambre de parade du Roi, qui remplaça, en 1701, le grand salon donnant sur la petite cour de marbre. La décoration très riche datait de 1681 environ, et le parti d'ornementation blanc et or qui y avait été adopté marquait l'avènement d'une mode nouvelle, annonçant déjà le goût du XVIIIe siècle. Les travaux de 1701 ne la modifièrent que légèrement. Il faudrait plutôt signaler la création de la salle de l'Œil-de-Bœuf, en 1701, avec sa frise de jeux d'enfants, d'une fan-

taisie si libre et si légère. La pensée et la conception en appartiennent à Mansart, dit M. de Nolhac.

Nous avons hâte d'en venir aux œuvres maîtresses et d'abord à la Grande galerie, plus connue sous le nom de Galerie des glaces, ainsi qu'aux deux salons qui l'accompagnent. Construite de 1678 à 1680, achevée définitivement en 1684, elle remplaçait la terrasse de Le Vau (voir p. 556). « Elle a, écrit J.-F. Blondel, trente-six toises cinq pieds (environ soixante-quinze mètres) sur trente-deux pieds de largeur (environ dix mètres) et trente-sept et demi de hauteur sous clef. La décoration se compose d'un ordre de pilastres de marbre de Rance sur un fond de marbre blanc veiné.... Les chapiteaux de métal doré se composent de feuilles de palmier et sont ornés d'une tête de soleil (c'est l'essai d'ordre français). La galerie s'éclaire par dix-sept arcades en plein cintre, auxquelles font vis-à-vis autant d'arcades peintes garnies de glaces. Deux grandes arcades s'ouvrent sur les Salons de la Paix et de la Guerre. » Ajoutons cependant que, si la Grande galerie donne à l'intérieur du palais cet air de somptuosité grandiose qui reste dans le souvenir de tous ceux qui l'ont vue, elle aurait eu pour résultat de rendre la façade plate et monotone, si les avant-corps avec leurs colonnades n'en avaient animé la surface.

Mais ici se pose un problème qu'on doit examiner sans pouvoir absolument le résoudre. Dans cette œuvre splendide où tous les arts se trouvent rassemblés, depuis ceux qui confinent à l'industrie la plus modeste jusqu'à la peinture et la sculpture, quelle part doit-on faire à Mansart, l'architecte, quelle part à Le Brun? Jusqu'à quel point celui-ci intervint-il dans l'ornementation? Si ses titres de Premier peintre du Roi et de directeur des Gobelins lui donnaient la direction des ouvriers aussi bien que des peintres et sculpteurs, si même l'ordre dit français adopté pour les colonnes et les pilastres vient de ses dessins, aussi bien que la ciselure des serrures et des espagnolettes, Mansart, dans ce cas, ne pourrait revendiquer que la forme purement architecturale. Réservons la discussion pour Le Brun ; elle s'élargira encore avec Marly.

Il n'y a pas d'exagération à dire que, si l'on excepte la Galerie des glaces, les œuvres les plus originales de Mansart, les plus belles peut-être, se trouvent en dehors du château proprement dit : la Grande et la Petite Écurie sur la place d'armes, la Colonnade, la nouvelle Orangerie, le second Trianon dans le parc, la nouvelle chapelle enfin, dont on peut considérer qu'elle est indépendante du palais, puisqu'on lui a reproché de ne pas s'accorder avec lui. La Grande et la Petite Écurie furent construites entre 1679 et 1681, agrandies et complétées en 1685-1686. Elles comprenaient chacune cinq cours enveloppées dans des constructions en bossages couronnées de toits à la française. Une décoration

simple et robuste ornait l'extérieur. L'intérieur était encore plus remarquable : « Il est impossible, écrit M. de Nolhac, de pénétrer sans admiration sous ces magnifiques voûtes, faites de pierre et de briques, qui ont abrité jadis les magnificences des équipages royaux. Les piliers qui les supportent se décorent dans le haut de feuillages sculptés de laurier et de chêne, et, çà et là, restent fixées des potences de lanterne en fer forgé, au chiffre de Louis XIV. » Il signale dans la Petite Écurie le « manège à calotte sphérique, construction qui semble imitée à l'intérieur du Panthéon d'Agrippa », et dont le dôme était, au XVIIe siècle, voûté en pierre. Ainsi un des traits de l'art du temps et de celui de Mansart en particulier consiste à élever jusqu'au style les constructions,



Phot. Giraudon.

FIG. 584. — La Petite Écurie, à Versailles.

comme aussi les objets les plus humbles, qui ne répondent qu'à des besoins pratiques et à des nécessités matérielles.

Les premiers projets pour la nouvelle chapelle et même les premiers travaux datent de 1689, mais ils s'interrompirent. Repris en 1699 et peu modifiés quant au plan primitif, ils étaient terminés en ce qui concerne l'architecture vers 1707. Mansart avec de Cotte avait réalisé un plan d'une simple et logique ordonnance : nef et chœur sans transept, enveloppés d'un large bas-côté surmonté de tribunes, avec une tribune royale à l'entrée faisant face à l'autel. L'œuvre, dans sa décoration ornementale, picturale et sculpturale, appartient surtout au XVIIIe siècle ; on l'y retrouvera.

MANSART ET LES JARDINS DE VERSAILLES. — Il faut attribuer à Mansart une place dans la décoration des jardins de Versailles. Il y avait même fait ses débuts, car il dessina en 1677 les deux pavillons de marbre blanc ornés de colonnes de marbres de couleur et recouverts de plomb doré, qu'on éleva dans le Bosquet de la Renommée, appelé plus tard Bosquet des dômes. En 1678, il conduisit les travaux du Bassin de Neptune sur des esquisses de Le Nôtre. Louis XIV attachait toujours autant de prix à l'embellissement de son parc sans cesse renouvelé et agrandi. En 1680,

on se préoccupait d'y augmenter les ressources en eaux. L'ingénieur Gobert et Picart y amenaient à grands frais les eaux du plateau de Saclay et des environs; de 1680 à 1686, on construisit la célèbre Machine de Marly; en 1685, on commença l'édification de l'aqueduc de Maintenon pour aller chercher l'Eure presque à sa source : entreprise gigantesque dont on connaît la fin lamentable, mais qui donna lieu à un monument de grand style, encore plus impressionnant peut-être dans son inachèvement. En 1684-1685, tout ce qui concernait les eaux du parc était réglé et l'on pouvait ainsi multiplier les jeux, en augmenter la masse. De plus en plus, le rôle de Mansart grandissait là comme ailleurs, car Le Nôtre vieilli devenait plutôt un grand nom et une gloire qu'une activité. On a dit qu'un des résultats fut la prédominance de l'architecture sur le pittoresque des fontaines et des bois, exagération à coup sûr, car Mansart imaginera en 1706 la belle fontaine de l'Obélisque dans l'ancienne salle du Conseil, et on ne lui reprochera certainement pas la Colonnade, qu'il édifia en 1685-1686.



Fig. 585. — L'Aqueduc de Maintenon, vers 1686.

Les premiers projets pour l'Orangerie qui devait remplacer celle de Le Vau datent de la fin de 1681; Mansart en avait donné les dessins, mais les travaux ne commencèrent qu'en 1684 pour se terminer en 1686. Sur le jardin une vigoureuse construction en bossages avec de larges fenêtres présente au centre un avant-corps en saillie peu prononcée, composé de huit colonnes d'ordre toscan couplées deux par deux. A l'intérieur, c'est une grande galerie de cent cinquante mètres de long sur douze mètres de large, couronnée d'une voûte en plein cintre. Aucun ornement parasite, ni au dehors, ni au dedans. Rien que la construction logique et robuste. Les contemporains et les écrivains postérieurs ont rendu justice à la noble beauté de l'œuvre. A peine inaugurée, le *Mercure* célébrait « un morceau si grand et si hardi et qui a fait déjà tant de bruit dans le monde ». J.-F. Blondel, réunissant dans le même jugement l'Orangerie et les Écuries, déclare que « ces édifices sont peut-être ce qui a fait le plus d'honneur à cet architecte et les ouvrages les plus dignes de la splendeur du règne de Louis le Grand ». Enfin Quatremère de Quincy proclame l'Orangerie « le plus beau morceau d'architecture qui soit à Versailles ».



Phot. Pamard

CHÂTEAU DE VERSAILLES _ LA GALERIE DES GLACES

Librairie Armand Colin. Paris.

Au contraire de l'Orangerie, la Colonnade élevée en 1685 est une œuvre de délicatesse et de grâce, dont la fantaisie annonce déjà l'art charmant et libre du XVIIIe siècle. Le Nôtre, paraît-il, y collabora avec Mansart. La disposition consiste en un cercle entouré de trente-deux colonnes de marbre de diverses couleurs, soutenant des arcades de marbre blanc en plein cintre. Des bas-reliefs ciselés plutôt que sculptés figurent des divinités champêtres, des génies, des jeux d'amours. Le mélange de la blancheur et de la polychromie, les jets d'eau sous les arcades réalisent un idéal exquis de pittoresque et de fraîcheur[1]. On a dans le bosquet l'impression d'un paysage élyséen où pourrait presque se réaliser un des rêves de Watteau.



Phot. Giraudon.

FIG. 386. — Intérieur de l'Orangerie, à Versailles.

Il paraît que Mansart avait encore bien d'autres projets pour Versailles : construire de nouvelles façades sur la cour d'entrée, recouvrir le château de combles à la française, édifier une salle de spectacle, installer un « mont Olympe » dans le parc, etc. Mais les événements triomphèrent de cette activité qui semblait se jouer d'eux.

LE GRAND TRIANON. — Mansart commença le grand Trianon ou Trianon de marbre en 1687 au plus tard et l'acheva au cours de 1688. Le trait caractéristique du plan consiste dans la cour d'entrée, où le corps de logis principal se compose de deux salons reliés par un péristyle ouvert (rétabli aujourd'hui), que forment des colonnes de marbres multicolores. Par ailleurs, il faut signaler le décousu de la composition : à l'aile droite de la cour se rattachent trois autres ailes se prolon-

1. Voir pour toute cette partie le chapitre XI, consacré à la statuaire.

geant chacune en équerre, la dernière formant le Trianon-sous-bois. On croirait vraiment que ces différents corps sont venus se souder au bâtiment primitif, sans dessein arrêté à l'avance.

Le style architectural reste bien en accord avec celui de Versailles, mais certaines parties de la décoration ne furent exécutées qu'en 1692 et même en 1700, ce qui fait qu'elles portent la marque à la fois du style Louis XIV et du style du XVIIIe siècle déjà en formation.

MARLY. — Les traits dont Saint-Simon a peint Marly ou la vie de Cour à Marly, et son réquisitoire enflammé contre ce dernier caprice de Louis XIV ont contribué à la réputation de cette demeure royale. Les



Phot. Giraudon.

FIG. 587. — La Colonnade, à Versailles.

ravages des hommes, qui n'ont laissé que quelques débris des splendeurs d'autrefois, et les restes du parc livrés à la solitude y ajoutent la poésie des choses disparues. Mais où faut-il ranger ce palais, qui n'en était pas un, ces constructions qui participent des arts du décor, de la peinture, de la statuaire autant que de l'architecture, et dont la beauté réside surtout dans les jardins qui les entouraient, dans les miracles des eaux, dans la profusion des sculptures, dans mille fantaisies charmantes?

A quelle époque se placer pour décrire une œuvre sans cesse transformée pendant près de quarante ans? Et, pour terminer, à qui en attribuer la conception et la réalisation? A Mansart? Sans doute, il dirigea les premiers travaux commencés vers 1679; il éleva le pavillon central destiné à recevoir le Roi, où pourtant apparaît sur la façade un décor de peinture dû à Le Brun. Mais, après cela, on ne saisit guère le Pre-

mier architecte, et nous aurions encore ici à nous demander jusqu'à quel point il s'effaça.

Comme Versailles, Marly fut une œuvre de perpétuelles reprises. Elle semblait achevée en 1686, mais les dépenses se renouvelèrent et se gonflèrent en 1696, 1699, 1705, en pleine guerre de la Succession d'Espagne. A certains moments elles dépassèrent celles de Versailles, même au temps des plus forts travaux; alors s'accumulèrent les sculptures dans le parc et se créa toute une rivière, que la célèbre « Machine » empruntait à la Seine. Que n'eût-on pas fait si l'aqueduc de Maintenon avait apporté l'Eure!

A coup sûr, Marly fut charmant. Les bois, les jardins, les eaux s'y



Phot. Giraudon.

Fig. 588. — Le Grand Trianon, à Versailles.

mêlaient étroitement et intimement à l'architecture. On avait tiré un heureux parti d'un terrain aussi accidenté que Versailles l'était peu. Du sommet d'une colline, les eaux encadrées de verdure descendaient par soixante-trois degrés de marbres de couleur vers un bassin creusé sur l'esplanade où s'élevait le bâtiment royal, puis allaient se déverser dans le « Grand abreuvoir », qui existe encore. Le pavillon central se composait de deux étages ornés de pilastres et de bas-reliefs et couronnés sur leurs quatre faces d'un fronton que Le Brun avait décoré de peintures, où figurait le char du Soleil aux quatre heures du jour. « Dans le premier, dit le *Mercure* de 1686, il semble monter sur l'horizon pour marquer le soleil levant; dans le second, il est dans le midi; au troisième, il commence à pencher vers le couchant; dans le quatrième, il finit sa carrière et la nuit le couvre de son voile. Tous les ornements des quatre faces ont rapport au Soleil. » Plus tard, en 1688, les frontons furent sculptés par Mazeline, Barrois; ils y répandirent des amours et des fleurs. A droite

et à gauche du petit château royal se voyaient une chapelle et un bâtiment où Rousseau avait peint une perspective en trompe-l'œil. Puis venaient, suivant la pente de la colline, douze petits pavillons (six de chaque côté) en partie de la composition et du dessin de Le Brun.

MANSART A PARIS. — La construction de la place Louis-le-Grand (aujourd'hui place Vendôme) se présente comme une affaire de spéculation autant que comme une œuvre d'architecture. En 1677, Mansart avait signé un acte d'association avec cinq financiers pour acheter l'hôtel Vendôme et établir une place sur les terrains. Le projet n'aboutit pas. Louvois le reprit lorsqu'il arriva au pouvoir en 1683. Il voulait faire grand, il augmentait la superficie de la place, y établissait la Biblio-



Fig. 589. — Le château de Marly, d'après J. Rigaud.

thèque royale, les Académies. En 1685, Mansart dessina les plans. Il pensait disposer d'une surface de soixante-dix-huit toises (cent cinquante-six mètres environ) sur quatre-vingt-six, ouverte du côté de la rue Saint-Honoré et communiquant avec la rue des Capucines par un grand arc triomphal. Au centre s'élèverait une statue équestre de Louis XIV, dont Girardon reçut la commande en 1685 et qui fut inaugurée en 1699. Mais les travaux commencés en 1687 s'arrêtèrent à la mort de Louvois en 1691. Lorsqu'on les reprit en 1698-1699, on le fit sur un plan réduit et l'on remplaça les édifices publics par des constructions privées. La place fut rétrocédée à la Ville. C'est alors que Mansart fit adopter le parti octogonal, dessina les façades et substitua l'ordre corinthien à l'ionique.

Au moment même où s'engageaient les négociations de 1685 pour la place Vendôme, Mansart avait à s'occuper de la place dite des Victoires, que La Feuillade avait entrepris de créer en l'honneur du Roi (et dont la Ville, en somme, paya presque tous les frais). Il déposa le

plan entre les mains de « Messieurs de la Ville » au mois d'août 1685. Mais là aussi des modifications furent apportées au projet primitif, entre 1685 et 1692, date à laquelle se terminèrent les travaux. La place terminée fut jugée trop exiguë; par contre on loua l'impression d'espace qu'y mettaient les six rues venant y converger. Rien de bien notable dans l'élévation des bâtiments sur un modèle uniforme, si ce n'est peut-être la sobriété du décor : un rez-de-chaussée en bossage supportant deux étages que relient des pilastres ioniques d'ordre colossal et que surmonte un toit à la mansarde.

LA CHAPELLE DES INVALIDES. — On a vu ci-dessus (p. 540) comment



Phot. Giraudon

FIG. 590. — Angle Nord-Ouest de la Place Vendôme, à Paris.

Libéral Bruand édifia les bâtiments de l'Hôtel des Invalides et l'église dite des Soldats. Les travaux étaient déjà avancés lorsque Mansart éleva la chapelle qui devait consacrer le monument autant à la gloire du Roi qu'à celle de Dieu. On voulait du grandiose; Mansart n'était pas homme à s'y refuser. Il donna à l'édifice, placé sous le vocable de saint Louis, la forme d'une croix grecque cantonnée de quatre chapelles. Le chœur tourne au Nord communiquait avec celui de l'église des Soldats. La façade principale, à l'opposite, devait, dans le projet primitif, être précédée, au Sud, d'une grande cour grillée demi-circulaire donnant sur de vastes espaces alors libres de toute habitation. Cette partie ne fut pas réalisée. La façade présente deux ordres superposés, le premier dorique, le second corinthien, surmonté d'un fronton, mais l'œil est immédiatement conduit vers le dôme, qui s'élève au-dessus du centre

de la croix grecque. Il se compose d'un tambour entouré de colonnes, d'un attique, puis de la coupole, que surmonte un lanternon portant la croix au sommet d'un couronnement en forme de pyramide.

On a vanté la belle ligne, la sveltesse, l'élégance, la « fierté » du dôme, un des plus beaux certainement qui aient été construits et où l'architecte a observé avec une subtile précision les lois les plus délicates de l'harmonie des formes. L'ensemble laisse une impression de distinction, de dignité, de sérénité.



Phot. Neurdein

Fig. 591. — La chapelle des Invalides.

L'intérieur était splendide; on y avait prodigué les marbres, les bronzes dorés. Le pavement, qui a presque entièrement disparu lors des travaux pour le tombeau de Napoléon Ier et dont on avait été chercher les modèles à Saint-Pierre de Rome, constituait à lui seul une œuvre remarquable d'art décoratif. Les parois des chapelles, la coupole, les pendentifs, la voûte de l'abside se revêtirent plus tard de peintures, de bas-reliefs; les chapelles s'ornèrent de statues, œuvres des artistes les plus renommés de la fin du règne[1]. Mansart, qui avait la direction suprême de tous les travaux, avait voulu que l'édifice rassemblât tout ce que l'art de l'époque pouvait produire de plus éclatant. Il s'était souvenu de Michel-Ange et de Bernin; on peut citer son nom à côté du leur.

Quant à l'exécution du *Vœu de Louis XIII* à Notre-Dame, que Louis XIV se décida à accomplir seulement en 1699, elle appartient en grande partie à Robert de Cotte et au XVIIIe siècle.

1. Voir le chapitre XI, consacré à la statuaire.

JUGEMENT SUR MANSART. — Saint-Simon, après avoir dit que Mansart ignorait tout de son métier, déclare que, « comme il n'avait pas de goût, ni le Roi non plus, jamais il ne s'est rien exécuté de beau, ni même de commode, avec des dépenses énormes ». On peut opposer à ce jugement inique celui des spécialistes, que résume assez bien J. F. Blondel, au XVIIIe siècle : « Homme de génie, mais qui manquait de sévérité ». Voilà le mélange d'éloge et de critique. Mais, ailleurs, il se laisse aller à l'admiration que lui inspirent des créations grandioses : « C'est à cet habile homme que nous sommes redevables de presque tous les plus beaux édifices élevés sous le règne de Louis XIV ». Et à propos du dôme des Invalides : « Monument qui montre d'une manière bien éclatante la capacité de ce grand architecte, dont les ouvrages dans les temps les plus reculés feront honneur à la nation française ».

Si l'on cherche à porter un jugement sur Mansart (sous la réserve des collaborations possibles et même probables), on doit signaler d'abord sa puissance d'invention, car il y a peu d'architectes qui aient réalisé tant d'œuvres diverses et dans des formes aussi diverses elles-mêmes. Peut-on imaginer rien de plus varié dans sa destination comme dans son style que la Grande galerie, la Chapelle, Trianon, Marly, l'Orangerie, la Grande et la Petite Écurie, la Colonnade du parc, l'église des Invalides, la Place Vendôme ? Non seulement il crée des formes variées dans le style existant, mais il inaugure (avec de Cotte sans doute, qu'il faut étudier) des formes nouvelles qui annoncent quelque chose du XVIIIe siècle. Il applique à chacune des œuvres l'expression qui convient : la force, la solidité, la simplicité, s'il s'agit de l'Orangerie ou des Écuries ; la somptuosité à la galerie de Versailles ; l'élégance délicate et ingénieuse à la Colonnade ; l'harmonie et la noblesse des lignes à la Chapelle des Invalides.

On se le figure bien concevant son monument comme d'un seul coup d'œil intérieur, en jetant le projet dans une esquisse rapide, dans un schéma, qui répond à une pensée faite surtout de logique, car chez lui, comme chez tous les hommes du XVIIe siècle, la logique précède et guide toujours l'imagination.

On a dit qu'il n'avait jamais eu grande préoccupation de la technique. On l'a dit d'ailleurs de tous les architectes de la même époque, ce qui est inexact. Ce l'est aussi pour Mansart, si l'on admet que l'emploi de la voûte en berceau sur de grandes surfaces comme à l'Orangerie ; que la construction de la voûte de la chapelle de Versailles ; que celle du dôme des Invalides, avec l'ingéniosité de sa double coupole, avec l'équilibre si savamment combiné de ses forces de poussée et de résistance, que tout cela suppose des connaissances scientifiques et positives.

A coup sûr, on pourra noter chez Mansart bien des faiblesses qui tiennent en partie à la multiplicité de ses travaux, dont beaucoup sentent l'improvisation. Son invention décorative fut souvent superficielle, monotone, banale; certaines constructions, telles que la réfection fâcheuse du château de Chantilly, ne constituent que de l'architecture courante. C'est le fait des artistes à la mode, qui se laissent aller à l'entraînement du succès, disons le mot : des commandes.

Mais il faut juger les grands hommes sur leurs grandes œuvres et même, si l'on veut, sur cette capacité de production et d'action qui est bien aussi un des caractères du génie. A ce titre et sous cette condition, on peut, je crois, considérer Mansart comme le plus grand architecte français du XVII[e] siècle et comme l'un des plus puissants dans les temps modernes.

On le jugerait assez bien à le rapprocher de quelques-uns des architectes qui furent à peu près ses contemporains. Le plus voisin de lui par le caractère de variété de ses œuvres et par la construction de Versailles, qui lui a tracé la voie, serait Le Vau, mort prématurément en 1670 (ci-dessus, p. 551 et 555). Mais aussi quelles différences avec les œuvres de Mansart lorsqu'on songe à l'hôtel Lambert, au château de Vaux, au collège Mazarin! Elles ne sont guère moins profondes avec le péristyle vitruvien de Claude Perrault au Louvre, ou avec la Porte Saint-Denis de Blondel, dans cet art qu'on a si souvent accusé de monotonie.

Mansart a rassemblé, transposé à la mesure de sa personnalité ces divers éléments d'un même style. C'est par là qu'il est créateur. Il les a amplifiés, exaltés. Il a joué dans l'architecture le rôle de Le Brun dans les autres arts : il y a établi l'unité sous sa forte direction. Comme Le Brun aussi et avec Le Brun, il a créé un art théâtral encore plus que solennel, éclatant, somptueux, expression incomparable de la gloire monarchique telle que la concevait ou la rêvait Louis XIV.

BIBLIOGRAPHIE

Afin d'éviter les répétitions et les doubles emplois, nous nous bornons ici à renvoyer à la Bibliographie d'ensemble donnée page 645.

CHAPITRE X

LA PEINTURE ET LES ARTS DU DESSIN DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIE SIÈCLE[1]

GÉNÉRALITÉS

Nous avons exposé à deux reprises (Livre XVIII, chap. IV et V, et ci-dessus, Livre XX) les théories directrices de l'art. Nous nous bornerons donc à examiner ici comment, au temps de Louis XIV, elles trouvèrent certaines applications particulières dans la peinture. Le détail s'en rencontre dans les *Sentiments des plus habiles peintres recueillis et mis en préceptes* (par H. Testelin), mis surtout en articles aussi secs que ceux d'un inventaire.

Hiérarchie des genres, règles sur la composition, l'ordonnance, l'expression, la doctrine n'a pas varié sur tout cela : elle s'est fixée. La matière noble et digne de l'ouvrier, suivant l'expression de Poussin, consiste avant tout dans le sujet, le genre historique occupant le rang suprême. Mais l'histoire ne doit s'y présenter qu'à travers une interprétation intellectuelle et morale, où les réalités pittoresques, les détails matériels se simplifient à moins qu'ils ne se suppriment. La discussion célèbre au sujet de l'*Éliézer* de Poussin, où l'Académie ne veut pas que paraissent les chameaux de la Bible, résume bien les idées courantes et correspond à cette déclaration de Racine « qu'il ne faut pas s'amuser à chicaner les poètes pour quelques changements qu'ils ont pu faire dans la Fable (ou ailleurs), mais qu'il faut s'attacher à considérer l'excellent usage qu'ils ont fait de ces changements ».

Pourtant, on vit aussi se produire le souci de l'érudition (le mot convient presque) dans l'interprétation des thèmes historiques. Fallait-il

1. Par M. Henry Lemonnier.

dire le *Miracle de Jéricho* ou le *Miracle de Capharnaüm* pour le tableau de Poussin? Philippe de Champaigne épilogua sur les textes, cita la Bible et même les voyageurs anciens et modernes. Sans doute, il apportait dans la discussion des préoccupations jansénistes, la peinture « devant rester une histoire véritable et propre pour honorer Dieu, en instruisant fidèlement les hommes ». Mais on discutera de la même façon à propos des *Batailles d'Alexandre*.

Les artistes, comme les écrivains, raisonnaient beaucoup dans ce siècle de raisonnement; il n'en est pas moins vrai que, livrés à eux-mêmes, ils s'attachaient surtout à l'expression d'une idée, d'un sentiment ou, comme on disait, des passions. Sur ce point s'essaya toute une doctrine subtile, raffinée, en ce qui concerne les rapports du type physique avec le moral ou les moyens dont dispose l'artiste pour rendre la douleur, la haine, la crainte. On les vit dans une certaine gesticulation ou dans certains mouvements déterminés des traits du visage, aboutissant ainsi à de véritables poncifs. Les règles relatives à la composition n'ont guère moins de dogmatisme, soit qu'on étudie la forme schématique de l'ordonnance, ramenée à la disposition pyramidale dans certains sujets, soit qu'on cherche comment doivent se distribuer les personnages principaux et les personnages secondaires, pour mettre dans le tableau l'unité et en fixer aux regards la partie dominante. Toutes règles, on le voit, qui procèdent du concept de raison et d'ordre, qui ont leur utilité et ne pèchent que par l'exagération formaliste à laquelle on les amena.



Phot Giraudon

FIG. 592. — « La Terreur », détail de la Bataille d'Arbèles, par Le Brun (gravure d'Audran).

Une autre idée, qui a son explication dans la constitution sociale du temps, fut celle de la noblesse du type figuré par l'artiste. Pas de laideur, l'être humain doit être idéalisé, non seulement parce que l'antiquité en a donné l'exemple, mais aussi parce que la laideur constitue une déchéance. Aussi les artistes reviennent-ils souvent sur cette préoccupation; dans leur admiration pour le *Laocoon* ils font intervenir l'art du sculpteur à faire du grand-prêtre « l'image véritable d'une personne de haute naissance et d'un mérite particulier », à lui donner « toutes les qualités qui représentent une personne de condition ».

Enfin, l'artiste n'exprimant jamais sa pensée que par des formes extérieures et plastiques, il s'agit de légiférer sur les deux aspects en lesquels se résument ces formes : le dessin et la couleur. Les purs théoriciens soutinrent passionnément (car une véritable « querelle » s'engagea sur cette question) la cause du dessin : « Qui s'attache au principal et au solide de la peinture (le dessin) acquiert toujours, en pratiquant, une assez belle méthode de peindre, sans qu'il soit nécessaire de s'entêter dans cette partie seule (la couleur). » La couleur, du reste, trouva des partisans en dehors de l'Académie et même chez elle, et la lutte commencée en 1671 reprit plus d'une fois à la fin du siècle, elle se continuait encore au XVIIIe ; elle dure toujours.

Le dessin tiendra donc la plus grande place dans l'enseignement, et tout d'abord la technique du dessin. Il faut que l'artiste possède la dextérité de la main, qu'il s'exerce sans cesse à représenter l'ensemble et le détail de ce qu'il voit, tout particulièrement du corps humain ; qu'il fasse des exercices d'yeux, d'oreilles, etc. Il sera aidé dans cette observation de la nature par la science anatomique, sur laquelle on insiste dans les conférences à l'Académie aussi bien que dans les leçons à l'École. Seulement il y a dans le dessin le goût médiocre et le grand goût. Ici intervient l'antiquité. « Lorsque j'étais jeune, écrit Gérard de Lairesse,... je copiais le modèle avec le plus grand souci d'exactitude, mais je m'aperçus bientôt du désaccord entre mes figures ainsi étudiées et les tableaux où je voulais les transporter, et je compris qu'il venait d'une observation trop servile de la nature, laquelle n'est pas toujours absolument belle, et je m'habituai à la corriger, pour ainsi dire sans y penser, par la connaissance que j'avais de l'antique. » Artistes et théoriciens, tous partageaient ces idées. Bourdon voulait qu'on se familiarisât tellement avec les antiques qu'on pût les dessiner même de mémoire.

Si attachés au dessin, les académiciens, dès qu'ils revenaient des théories générales à la pratique, ne négligeaient pas les problèmes de la couleur. Ils y témoignèrent souvent d'une finesse de goût et d'une sûreté de connaissance que l'opinion commune ne leur accorde pas.

« Il ne faut pas négliger le bon choix des matières ; on évitera de mélanger celles qui sont corruptibles avec celles qui sont pures, de rapprocher les couleurs dont le voisinage donne de l'aigreur, d'appliquer les teintes en les brouillant et en les tourmentant. » Ou bien ceci : « Raphaël... ne savait pas que, lorsque les noirs sont broyés avec de l'huile, au lieu de s'affaiblir ils se fortifient et même se confondent avec les couleurs voisines, en les affaiblissant. » Rien de plus original que les observations de Philippe de Champaigne et de l'Académie sur la *Mise au tombeau* de Titien, ou de Nocret sur le *Marquis del Guasto*, du même, sur « l'union des couleurs du costume de la femme, qui sont d'un jaune assez

doux tirant sur le citron et une autre comme manière d'écharpe de gris de lin, qui sépare les carnations de la main et du sein. » La question de l'emploi des reflets revient fréquemment dans leurs commentaires avec des observations très justes, très fines. Leur œil voyait autrement que leur esprit ne concevait.

De Piles, qui avait étudié des Flamands et des Vénitiens, essayait de la conciliation, mais dans un sens opposé à celui des classiques : « Comme la jeunesse n'apporte de Rome à Venise qu'un esprit et des



Phot. Alinari.

Fig. 595. — Château de Versailles. Plafond de l'antichambre du Grand Couvert. Détail.

yeux prévenus et qu'ils ne font pour l'ordinaire dans cette dernière ville que peu de séjour, ils n'y voyent que comme en passant les beaux ouvrages qui pourraient leur donner une juste idée, bien loin d'y contracter une habitude du coloris qui ferait valoir les études qu'ils auraient faites à Rome et qui les rendrait irréprochables sur toutes les parties de leur art. » Il ne fut pas écouté ; il ne devait pas l'être de longtemps.

Exagérées ou non, plus ou moins bien dirigées, ces préoccupations montrent que les artistes se traçaient un idéal. Ils n'atteignirent pas celui vers lequel ils tendaient. Les goûts des contemporains et surtout du Roi entraînèrent l'art vers la somptuosité et l'éloignèrent de la beauté pure. Il trouva ainsi sa forme la plus éclatante dans un genre particulier : la peinture décorative.

En effet, la peinture décorative monumentale va devenir tellement prépondérante qu'elle exercera sur les autres arts une sorte de suprématie, jusqu'à les absorber presque. Le tableau, même les grandes machines de Le Brun, telles les *Batailles d'Alexandre*, parurent bien graves et bien froides aux contemporains. On pourrait affirmer qu'il n'y aurait plus eu de place pour un Poussin, s'il s'en était rencontré. Le style dit de Louis XIV se fixa sur les nécessités et les lois de la peinture monumen-



Phot. Bulloz.

Fig. 394. — Louis XIV qu'un ange présente à la France, par G. Blanchard. (Musée de Versailles.)

tale, très différent par là du style Louis XIII. La peinture décorative participe à la fois de la peinture, de la statuaire, de l'architecture et des arts industriels, exigeant ainsi une combinaison raisonnée et harmonieuse des éléments de ces différents arts. Les tableaux s'y distribuent dans un vaste espace à remplir suivant certaines règles ou suivant des dispositions conçues dans l'esprit de l'artiste. Ils s'enveloppent de cadres somptueux aux formes variées; des figures en haut ou bas-relief les accompagnent; les bronzes ou les bois dorés, les stucs, les colonnes réelles ou feintes, les marbres multicolores, les boiseries complètent le décor. Les Italiens, les premiers, avaient donné les modèles et presque fixé les lois de ces compositions théâtrales, et il faut bien répéter encore

que l'influence de la galerie Farnèse de Carrache se fait souvent sentir chez nous. Dans l'entourage éclatant où l'œil est attiré vers tant de séductions, le tableau n'exprimera ni une pensée philosophique, ni un sentiment profond, ni même, sauf exception, un thème purement historique. Au contraire, la mythologie, avec les belles nudités de ses dieux et déesses, avec ses cortèges, son Olympe, ses enfers (si goûtés à l'Opéra), convient ici admirablement, sans compter qu'elle se prête facilement à l'allégorie. « Minerve est la Prudence et Vénus la Beauté. »



Phot Giraudon

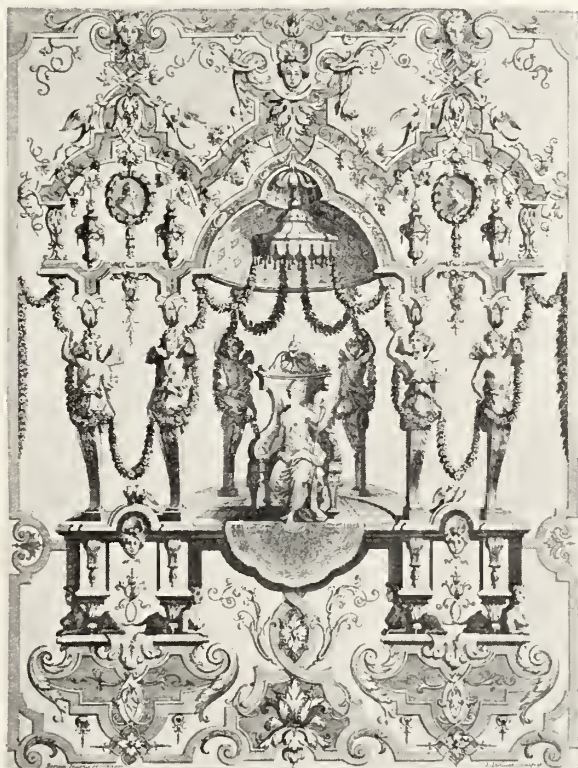
Fig. 595. — Spécimen de taille : Le Cornac de la Défaite de Porus (gravure d'Audran).

Les Français du XVIIe siècle renouvelèrent en partie l'emploi de l'allégorie en l'appliquant à la glorification du Roi. On ne se lassa pas de le célébrer mythologiquement depuis sa naissance même, témoin le tableau de Blanchard.

Alors tout devint symbole. Félibien ici doit être lu. Si l'on voit dans un tableau « le Soleil assis sur un char, lequel semble s'élever au-dessus de l'horizon et commence à répandre ses rayons de toutes parts », on admirera Louis XIV prenant la conduite de l'État. Si « plusieurs belles filles légèrement vêtues se groupent autour du Soleil, l'une tenant des pavots, l'autre des balances, une autre un foudre », le spectateur y verra les « heures que Sa Majesté employe soit à rendre la justice, soit à surmonter ses ennemis, soit à prendre un peu de repos (mais si peu !), pour se délasser de ses longues fatigues ». Et voici le souverain dans l'intimité de Versailles. Trois enfants tiennent un plan, une lyre, un masque. Louis ne donne-t-il pas quelques instants à l'examen de ses bâtiments « ou bien aux bals et aux comédies dont il réjouit la Cour »? N'accusons pas Félibien de subtilité puérile (il prête bien à une pareille accusation), nous retrouverons ces

conceptions à Versailles et chez de graves auteurs du temps. Nous les retrouverions dans le symbolisme religieux aussi bien que profane.

La gravure. — Quand on parle de la gravure au temps de Louis XIV, on songe tout de suite à la gravure dite de reproduction, à ces belles et nobles estampes, où les Audran, les Pesne, les Edelinck ont interprété Le Brun, Mignard, Poussin, les maîtres de leur temps et aussi ceux du passé. Ils furent avant tout des travailleurs du cuivre, et, sans chercher des procédés nouveaux, ils employèrent l'eau-forte, mais en la subordonnant à la taille au burin, où ils déployèrent une virtuosité, une vigueur d'exécution, une pureté de dessin, un sentiment de l'harmonie à la fois discret et puissant, où l'on a vu, où l'on peut voir en effet les qualités supérieures de l'estampe. La gravure que nous reproduisons en face et celles des pages 592, 638, 639 donnent bien l'idée du procédé et du travail de l'artiste.



Phot. Giraudon.

Fig. 596. — Motif décoratif, par Bérain.

Ainsi le burin l'emporta sur l'eau-forte pure. La faveur donnée au cuivre fit presque disparaître la gravure sur bois, trop peu étudiée peut-être pour le XVIIe siècle; le goût de plus en plus prononcé pour l'estampe rendit plus rare l'illustration des livres, si remarquable encore dans la première moitié du XVIIe siècle.

Mais faut-il admettre que la gravure dite originale disparut entièrement devant la gravure de reproduction ? Non certainement ; la préoccupation classique a fait négliger pendant trop longtemps un art plus libre, celui des dessinateurs-graveurs qui s'attachèrent à représenter les choses de leur époque ou à interpréter directement les fantaisies de leur imagination. Portrait, paysage, cérémonies, fêtes ou batailles, décor, c'est toute une source d'inspiration très abondante, même au temps de Le Brun, où le dessinateur se confond avec le graveur et où l'on rencontre en tête le nom glorieux de Robert Nanteuil, puis aussi ceux de l'inépuisable Sébastien

Leclerc (1637-1714), de Silvestre, des Pérelle, et où l'on doit mettre à part celui de Van der Meulen et de ses collaborateurs. Où l'on doit mettre aussi à part Jean Bérain (1639-1711), qui pendant quarante années environ présida aux fêtes comme aux cérémonies funèbres (*Pompe du Grand Condé, etc.*), dessina les décors et les costumes de l'Opéra (« Jamais de décorations de théâtre mieux entendues ni d'habits plus riches et d'un meilleur goût », dira Mariette), répandit partout une fantaisie — un peu lourde parfois, — donna des dessins de cheminées, de chapiteaux, de meubles, de tapisseries, et rattacha Quinault et Lulli à l'art contemporain. C'est à ces artistes plus qu'aux peintres que l'art de Louis XIV doit d'avoir échappé à l'abstraction. Nous les étudierons dans leur œuvre de portraitistes, de paysagistes, d'interprètes des réalités de la vie courante, tandis que nous associerons Audran à Mignard et à Le Brun.

Indépendamment de la grande valeur esthétique des œuvres de la gravure, dont certaines peuvent soutenir la comparaison avec les plus belles de tous les temps, il faut ajouter que, sans la gravure, on n'aurait pas l'idée complète de la fécondité de l'art de Louis XIV et de son contact plus étroit qu'on ne l'a cru avec la vie de l'époque.

Les grands ensembles. — Versailles rassemble tellement toutes les productions des arts dans sa magnificence qu'il a effacé de son éclat les autres œuvres, comme Louis XIV lui-même apparaissant seul dans la Galerie des glaces en Apollon rayonnant de lumière. L'architecture, la sculpture, la peinture, les arts décoratifs somptuaires, depuis les tapisseries, les meubles, la vaisselle d'or et d'argent, jusqu'aux moindres objets de luxe, ont fini par s'y trouver réunis, de même que se groupèrent sous la direction de Le Brun les sculpteurs, peintres, dessinateurs, orfèvres, ciseleurs, etc. Pourtant c'est diminuer l'art du temps que de passer sous silence les travaux de toute sorte accomplis au Louvre, aux châteaux de Sceaux ou de Meudon, au Val-de-Grâce, plus tard aux Invalides, et, dès le début du règne, aux Tuileries.

On a trop oublié qu'à partir de 1664 environ, avant les grands travaux de Versailles par conséquent, il s'accomplit aux Tuileries quelques-unes de ces « merveilles », où les contemporains voyaient les marques de la puissance et de la gloire du souverain.

C'est vraiment comme une préparation de Versailles et l'œuvre d'une génération en grande partie intermédiaire entre les deux moitiés du siècle. Nous la résumons ici, à ce titre.

Félibien, après s'être extasié devant son ami Pymandre sur les dehors du château (voir ci-dessus p. 553, 554), n'a pas épuisé par là sa faculté admirative, inépuisable quand il s'agit du Roi. « Vous serez bien plus étonné, dit-il, lorsque vous aurez vu les dedans de ce palais. » En effet,

ils furent remaniés de fond en comble ou plutôt recréés : appartements pour le Roi, pour la Reine, pour le Dauphin, pour les princes et princesses de la famille royale, qui se couvrirent de tableaux ou de fresques. On voit figurer à côté des peintres tous les métiers d'art : doreurs, stucateurs, bronziers, ciseleurs, ouvriers du bois; puis les sculpteurs : Girardon, Houzeau, Regnaudin, Magnier, Poissant. Mais le grand rôle est aux peintres : Nocret et Loir pour les appartements de la Reine; Noël Coypel et Nicolas Mignard pour le Petit appartement du Roi au premier étage; Jean-Baptiste de Champaigne pour l'appartement du Dauphin; Claude Audran, Houasse, Jouvenet pour une galerie; La Fosse, Bourdon, Blanchard, Vignon, Philippe de Champaigne pour des tableaux d'histoire; Monnoyer pour des fleurs; Bertollet pour des paysages; Charles Errard et Noël Coypel dans la salle des machines (voir les détails, plus loin, p. 592, 605-607). Les sommes payées aux artistes se comptent par dix mille, dix-sept mille et même trente mille et trente-trois mille livres.

De toutes ces splendeurs, il ne reste rien.

Dès le XVIIIe siècle tout se délabra dans les Tuileries abandonnées; le premier et le second Empire ne leur nuisirent pas moins par leurs travaux que la Révolution par ses destructions, jusqu'au jour où la Commune anéantit le passé tout entier dans le brasier où s'effondra le palais lui-même.

LE RÉALISME. PEINTRES ET GRAVEURS

Si le vrai réalisme consiste dans la représentation sincère des scènes que les artistes ont sous les yeux, sans qu'ils cherchent à les interpréter par l'allégorie ou à les transposer en y introduisant le costume ou le style du passé, le réalisme n'a pas manqué dans l'art de Louis XIV. A coup sûr, il n'obtint qu'une place restreinte à côté du classicisme académique et de la peinture monumentale, mais il eut sa place. S'il en fallait chercher une preuve, on la trouverait dans les listes des membres de l'Académie de peinture, où figurent les portraitistes, les paysagistes et jusqu'aux peintres de fleurs. Ce réalisme, en effet, s'est exprimé non seulement dans le portrait, mais aussi dans le paysage, dans la reproduction des cérémonies, des fêtes, des actions militaires, dans le « genre » proprement dit. On le rencontre chez les graveurs-dessinateurs beaucoup plus encore que chez les peintres.

LE PORTRAIT ET LES PORTRAITISTES

Le portrait ne perdit rien de sa vogue. Comment ne l'aurait-il pas gardée, alors que Louis XIV se faisait représenter à tous les âges,

depuis sa jeunesse jusqu'à la veille de sa mort, en peinture, en gravure ou en sculpture, et que les princes de la famille royale, les maîtresses aussi, les hommes et les femmes de la Cour, les parlementaires, les financiers, etc., suivaient son exemple? Pourtant, il n'y a pas lieu de consacrer à ce genre un article étendu, après ce que nous en avons dit (t. VI, 1, p. 242-250), car la différence entre les deux parties du siècle tient peut-être à la différence des modèles autant qu'à celle du style. Plus de luxe dans le costume, un air d'aristocratie mondaine, l'air de Versailles, voilà à quoi correspond une exécution moins concentrée et plus brillante.



Phot. Bulloz.

Fig. 597. — Portrait de Madame de Maintenon, par Ferdinand Elle.
(Musée de Versailles.)

Pour comprendre la place que le portrait occupe dans l'art du temps et à quel point il constitue une des expressions de la vie sociale, il faudrait aller de l'œuvre des grands artistes à celle des artistes secondaires et oubliés, ou bien, à leur défaut, parcourir les estampes innombrables de Larmessin père (1640-1716), d'Antoine Masson (1636-1700), de François de Poilly (1623-1693), de Peter Van Schuppen (1627-1702), de Nicolas Pitau (1633-1676) et de tant d'autres, car ils restent légion comme dans la première moitié du siècle. Quoique ces graveurs aient reproduit souvent des tableaux d'histoire, c'est bien dans le portrait que l'on peut constater leur talent et qu'ils excellèrent. Portrait par reproduction, à vrai dire, et rarement sur leur dessin, mais où ils ont mis la personnalité de leur exécution et les mérites supérieurs d'une traduction à la fois sincère et originale. C'est chez eux et

par eux que nous retrouvons, en outre des deux Mignard, de Philippe de Champaigne et de Le Brun, des artistes tels que les Elle père et fils, les deux Beaubrun, Nocret, etc., et le catalogue de leurs gravures, qu'on n'a pas toujours pu établir en entier, suffirait presque à montrer combien le portrait gardait la faveur d'un public où se retrouve tout ce qui comptait alors dans la Société.

Qui choisir dans cette liste nombreuse de peintres ou de dessinateurs? Pierre Mignard a peint d'admirables portraits, Le Brun a retracé de puissantes figures de quelques contemporains. Là n'est point cependant la marque profonde de leur talent ou de leur génie, la raison d'être de leur renommée. Nous nous attacherons donc surtout aux peintres ou graveurs qui ne furent que des portraitistes ou qui ne nous intéresseraient pas si l'on ne rencontrait des portraits dans l'ensemble de leurs œuvres. Encore faut-il que nous supprimions deux des plus grands : Hyacinthe Rigaud (1659-1743) et Largillière (1656-1746), et même François de Troy (1645-1730) supérieur à sa réputation, car, s'ils étaient déjà en activité avant 1690, ils appartiennent encore plus au XVIIIe siècle qu'au XVIIe. Le célèbre et populaire portrait de Louis XIV par Rigaud ne date-t-il pas de 1701?



Phot. Bulloz

FIG. 598. — Mars et Vénus par, Nicolas Mignard. (Musée Granet, Aix.)

NICOLAS MIGNARD. — Nicolas Mignard (1606-1668) naquit à Troyes, où il fit sa première éducation d'artiste. On le voit plus tard à Avignon, peignant pour un amateur les *Aventures de Théagène et Chariclée*, le roman grec si célèbre au XVIIe siècle, de même qu'il abordera des scènes mythologiques telles que *Mars et Vénus*. Puis il va en Italie, reste deux ans à Rome, revient en 1639 à Avignon pour s'y marier. Il doit à son séjour de vingt ans dans la ville son surnom de Mignard d'Avignon, qui le distinguait de son frère Pierre. Sur sa réputation, Mazarin lui commanda en 1659-1660 son portrait, que suivirent bientôt ceux du Roi et de la Reine. Venu à Paris, Nicolas retrouva Pierre, avec qui, d'ailleurs, il ne tarda pas à rompre. A la différence de son cadet (voir ci-après, p. 615), il entra

à l'Académie de peinture, bien accueilli, on le devine, et appelé aux honneurs du professorat, du directorat adjoint.

Il a peint des tableaux d'histoire : dans les appartements du Roi aux Tuileries, la *Légende d'Apollon* et d'autres toiles décoratives pour lesquelles il reçut quatorze mille livres (voir ci-dessus, p. 589). Là n'était pas sa valeur. Félibien, en écrivant : « Il inventait facilement, peignait avec grâce... s'abstenait de représenter des actions violentes (!) », donne sans doute la note exacte. Mais ses portraits de *Louis XIV*, de *Mazarin*, de *Brisacier*, de *d'Harcourt* peuvent le classer très haut dans ce genre.



Fig. 599. — Portrait de Claude Auvry, par Nanteuil.

Beaucoup plus jeune que Mignard, Claude Lefebvre, né en 1632, mort en 1675, conserva pourtant la tradition de la première moitié du siècle. Il excella dans le portrait par des qualités de sobriété, de sincérité, de simplicité. Il eut pour clients le Roi et les membres de la famille royale, des membres de la haute société, des artistes, etc. On compte de lui soixante portraits entre 1660 et 1675, date de sa mort.

Robert Nanteuil. — Il reste bien des incertitudes sur la vie de Robert Nanteuil, à commencer par la date de sa naissance, placée en 1618, 1625 ou 1630; celles de 1618 ou de 1625 paraissent les plus probables. Il appartenait à une bonne famille de Reims, fit des études assez complètes, dont il garda des goûts littéraires. On dit que, dès le collège, il s'amusait à graver. En tout cas, ses premières œuvres datent de 1645. Il étudiait alors sous Régnesson, de qui il épousa la sœur. Il vint à Paris en 1647, passa par l'atelier de Philippe de Champaigne, qui le mit en rapport avec Abraham Bosse, étudia les œuvres de Mellan et de Morin (voir ci-dessus, livre XVIII, chap. v). Sa réputation commença avec le portrait de *Voiture*, qu'il grava, en 1649, d'après Champaigne. Elle grandit assez vite et il eut une clientèle étendue dans tous les mondes, lorsque la paix se rétablit en France après la Fronde, à laquelle il n'était pas resté étranger.

Il avait assez d'autorité pour obtenir en 1660 un arrêt contre l'établissement d'une maîtrise de la gravure. Cette satisfaction, qui séparait son art de tout exercice de métier, lui suffit sans doute, car on ne voit pas qu'il ait cherché à entrer à l'Académie, mais il obtint en 1659 le titre de graveur du Roi avec mille livres de gages. Extrêmement occupé, obligé de prendre des collaborateurs : N. Pitau, Régnesson, Simon, C. Vermeulen, il menait une existence fastueuse dans son hôtel du quartier des Augustins. Lorsqu'il mourut en 1678, le *Mercure galant* lui consacra une notice de cinq pages. Boileau avait écrit à propos de son portrait :

Couronné de lauriers
par la main de Nanteuil.



Phot. Bulloz.

Fig. 400. — Portrait de Charles d'Hozier, gravé par Edelinck, d'après Rigaud.

Pourtant Félibien ne lui accorde que deux lignes assez froides : « Nanteuil, qui en a fait de fort ressemblants (des portraits) et qui gravait d'une excellente manière. » Mais Félibien s'occupait des peintres presque exclusivement.

On compte de Nanteuil environ deux cent vingt portraits dont plus de trente de grandeur nature. Il a représenté dix fois Michel Le Tellier, quatorze fois Mazarin, onze fois Louis XIV, six fois Colbert. Quelques-unes de ces effigies comptent parmi ses plus belles œuvres. Il appartient du reste à la lignée des dessinateurs autant, plus peut-être, que des graveurs. Il a gravé d'après Philippe de Champaigne, Le Brun, etc., mais il peignit aussi. Il se servit du pastel, du crayon, de l'encre de Chine, comme de l'eau-forte et du burin. Le nombre de ses œuvres qui portent la mention : *ad vivum pingebat, ad vivum delineabat et sculpebat*, est considérable, infiniment plus que celui des estampes de reproduction. Il traduisait ensuite ou faisait traduire presque tous ces dessins en estampes.

Edelinck. — La famille des Edelinck a ses origines à Anvers; Gérard, le plus célèbre de ses membres (1640-1707), eut deux frères, Jean et Gaspard-François, qui ne manquaient pas de talent, mais qu'il effaça. Il étudia d'abord dans sa ville natale sous la direction de Cor-

neille Galle le jeune, puis vint à Paris en 1666, où on le trouve à l'atelier de François de Poilly et à celui de Nanteuil, mais déjà maître de son procédé. Le Brun et Colbert le prirent en affection; il entra par eux aux Gobelins à titre de professeur, devint premier dessinateur du cabinet du Roy, chevalier de l'ordre de Saint-Michel. L'académie le reçut en 1677, puis le nomma conseiller. Il avait acquis une grosse fortune augmentée de la dot de sa femme, nièce de Nanteuil. Très laborieux et en même temps assez répandu (il fut honoré en 1695 du titre d'*Eques Romanus*, qu'il inscrivit désormais sur presque toutes ses estampes), il n'avait pourtant pas oublié ses origines, car il accepta les fonctions d'administrateur perpétuel de la Chapelle des Flamands à Saint-Germain-des-Prés, où la confrérie des artistes venus des Pays-Bas célébrait son culte.

Bien qu'il y ait de lui une cinquantaine d'estampes de sujets historiques et mythologiques, c'est dans le portrait (deux cents pièces au moins) qu'Edelinck a déployé des qualités supérieures et par le portrait qu'il demeure célèbre encore aujourd'hui. A la différence de son illustre rival Nanteuil, il est presque uniquement un graveur de reproduction, mais incomparable dans son genre par l'énergie et en même temps la douceur de son burin, la beauté de ses noirs due à ses tailles comme aux soins de l'impression, par le moelleux de ses chairs, par l'art avec lequel il transcrit la couleur ou tout au moins la lumière. Ses portraits de *Philippe de Champaigne*, de *Martin Desjardins*, de *d'Hozier*, de *J.-H. Mansart*, de *Claude de Sainte-Marthe* sont d'une particulière beauté dans une série de chefs-d'œuvre.

LE PAYSAGE ET LES PAYSAGISTES

Répétons ici ce que nous avons dit pour la première moitié du siècle (livre XVIII, chap. v) : il y a un paysage français, comme il y a chez les Français du temps un sentiment assez vif du charme de la nature. Les écrivains l'ont exprimé; il suffit de rappeler les *Fables* de la Fontaine, les *Lettres* de Mme de Sévigné et même certaines pastorales des *Comédies* de Molière, d'un accent si frais et si champêtre. Bien plus, dans certaines pièces du temps, surtout dans l'opéra, le réalisme, tel qu'on le conçoit de nos jours, se mêlait au décor mythologique. L'opéra de *Daphné* de La Fontaine (1682) montrait au deuxième acte le « Palais d'un Dieu de fleuve, avec de l'eau véritable qu'on voit tomber et jaillir de tous côtés »; au troisième, des chasseurs, bergers, portant en triomphe la peau d'un ours, ce qui n'empêchait pas de voir apparaître au cinquième acte le



Phot. Bulloz

Fig. 401. — Paysage, par Forest. Bacchus à Naxos.

(Musée de Tours.)

Parnasse, Virgile, Horace, Arioste. Tout cela se conciliait fort bien pour les esprits de l'époque, comme se combinaient la mythologie et le costume de cour porté par les acteurs. Ce fut dans l'art des paysagistes la même conciliation, et la mythologie qui y figure n'enlève rien au sentiment du pittoresque. Poussin et Claude Lorrain ou quelques-uns mêmes de leurs continuateurs en témoignent suffisamment.

Quel qu'il fût, le genre du paysage était goûté. L'inventaire du mobilier de la Couronne nous apprend que le château de Versailles était rempli de paysages, répandus évidemment dans les innombrables pièces réservées aux membres de la famille royale, aux courtisans, etc. Paysages flamands ou français. Sur deux cents numéros on en citerait près de cent de cette espèce : « Un paysage long de travers, qui représente l'hyver et de la neige, par Fouquières. — Un autre paysage où est représentée une rivière parmy des arbres; un pescheur et trois autres petites figures. — Un paysage où sont représentés des moissonneurs et un char de foin. — Un tableau qui représente une tempeste de mer. » Pure fantaisie sans doute et pourtant coin de nature. On devait y rencontrer des tableaux des deux Patel, de J. B. Forest (1636-1712), de Mauperché († 1686), d'Étienne Allegrain (1645-1736).

Une autre preuve de la faveur du paysage auprès du public peut se tirer de la multiplicité des albums ou recueils factices de ce genre : *Diverses veues de France et d'Italie. — Livre de diverses veues, perspectives, paysages faicts au naturel par Israël Silvestre. — Recueil de cent cinquante paysages et marines.* On y rencontre des artistes secondaires comme Henri Mauperché, ou même complètement oubliés; on y voit des paysages de fantaisie au site non déterminé ou bien des vues de villes, de lieux dénommés, figurés avec plus ou moins d'exactitude, ou encore des représentations d'animaux domestiques ou sauvages, tout le monde de la vie au grand air. Œuvres souvent sans valeur artistique, mais dont la vogue correspondait à un état d'esprit. Silvestre et les Pérelle y ont déployé, le premier un talent sincère et vibrant, les autres une singulière fécondité.

Silvestre et les Pérelle. — Il semble d'abord qu'on hésiterait à classer parmi les paysagistes artistes Israël Silvestre (1621-1691), ce dessinateur et graveur dont tant d'œuvres offrent surtout un intérêt topographique. Mais on trouve même dans celles-ci un sentiment de réalité et de pittoresque, une justesse de vision, une robustesse d'exécution qui leur donnent une haute valeur d'art. Ses vues de Fontainebleau, de Versailles, ses paysages, avec des forêts centenaires que traverse un chemin sablonneux sillonné d'ornières, égalent dans leur genre les toiles des Flamands, en même temps qu'ils annoncent le paysage de Des-

portes et d'Oudry. La gravure les répandait partout, et Silvestre grave d'une pointe vive, à la fois légère et pénétrante. L'Académie l'admit chez elle en 1670, le nomma conseiller, « comme témoignage de son mérite ». Dessinateur ordinaire du Roi, maître à dessiner des Enfants de France, il reçut un logement au Louvre en 1669 et 1675.

Il y a eu trois dessinateurs-graveurs du nom de Pérelle : Gabriel, mort vers 1675, et ses deux fils, Adam et Nicolas, qui appartiennent à la seconde moitié du siècle. Mais sur aucun on ne sait grand'chose et l'on distingue difficilement entre leurs œuvres marquées d'une manière identique. Mariette dit que Gabriel commença à produire en 1658, qu'il



Phot. Giraudon.

Fig. 402. — Paysage dessiné et gravé par Pérelle.

imitait Fouquières, Swanevelt et Patel père. On peut dire avec lui que « les Pérelle ont bien réussi dans le paysage, dont ils ont fait leur unique talent », et peut-être louer chez eux « l'accord et le passage harmonieux des demi-teintes et des ombres par rapport au plan et à l'éloignement des objets ». Par contre, on leur reprochera (car ce qu'il dit du père s'applique aux fils) de n'avoir pas étudié la nature d'assez près et d'avoir ainsi imprimé à leur œuvre un caractère de monotonie. En effet, leurs innombrables tableaux ou gravures se présentent suivant une formule conventionnelle qui aboutit au poncif. Presque toujours un premier plan d'arbres, un chemin où passent des chasseurs, à moins que ce ne soit des voyageurs à cheval ou des paysans; au second plan, une rivière, à l'horizon, des ruines et surtout des « rocs sourcilleux ». Mais ils ont introduit aussi des châteaux-forts, des vues de villes ou de villages, avec des coins de rues qui donnent vraiment l'impression des aspects

de notre pays au XVIIe siècle. En tout cas, cela s'éloigne de l'Italie, sinon tout à fait des Flandres.

GENOËLS. — Genoëls (Abraham), un Anversois, né vers 1640, mort en 1723, vint en France de bonne heure, entra à l'Académie dès 1665. Nous ne le connaissons, je crois, que par des gravures, dont la chalcographie du Louvre garde de nombreux spécimens, qui donnent de son talent une idée avantageuse. Pas grande variété, deux ou trois motifs souvent répétés : une vue de parc, une allée d'arbres, un chemin de forêt. Mais aussi de belles végétations interprétées avec une rare vivacité d'exécution, le charme de la nature livrée à elle-même ou composée en lignes harmonieuses. Madame de Sévigné promenait sa mélancolie dans des allées de ce genre à Livry ou aux Rochers.



FIG. 405. — Vue de parc, par Genoëls.

D'ailleurs, Genoëls introduit le plus souvent des personnages qui ajoutent leur élégance à la grâce des jardins, au calme des bosquets animés discrètement par un filet d'eau jaillissante.

VAN DER MEULEN. — Lorsqu'on écrivait, au bas du portrait où Van der Meulen est figuré avec un air d'aisance et de noblesse qui sent l'homme habitué à frayer avec l'aristocratie, les vers que voici :

C'est de Louis le Grand le peintre incomparable,
Qui de ses plus hauts faits a peint la vérité
Et qui, sans le secours des couleurs de la Fable,
Le fait voir ce qu'il est à la postérité.

On trouvait le moyen de louer Louis XIV en honorant l'artiste, et l'on voyait surtout en lui le peintre des gloires royales et des grandes actions du Souverain, mais on donnait une idée insuffisante de son œuvre et on le diminuait en l'exaltant. Il en va de même quand on le qualifie de peintre de batailles. On pourrait aussi bien le classer parmi les paysagistes et parmi les plus grands, parmi les peintres anecdotiers, parmi les peintres des fêtes et des cérémonies. En réalité donc, un artiste très complexe et de grande envergure.

Sa fécondité fut prodigieuse: on signale de lui des tableaux dans nombre de musées d'Europe, on conserve cent cinquante estampes, la plupart de grand format, d'après ses compositions, tout cela en vingt-cinq ans à peine. Il y a au Louvre des croquis innombrables pris sur place un peu partout pour la préparation de ses œuvres. Il suffit à cette tâche énorme à l'aide de nombreux collaborateurs, parmi lesquels ses deux élèves : J. B. Martin (1659-1735), Sauveur Le Conte (†1694), dont on ne regarde pas assez les *Batailles du Grand Condé*, à Chantilly, et il avait auprès de lui une escouade de graveurs, Bonnart, Bauduins, Huyc-



FIG. 404. — Louis XIV à la chasse, par Van der Meulen.

tenburg, tous trois de grand talent et d'un talent admirablement adapté au caractère de son œuvre. Leurs estampes, d'un travail si aisé, si large, doivent compter dans l'histoire de la gravure.

Historiographe du Roi, Van der Meulen le fut au suprême degré. Avec ou sans Le Brun, il a figuré dans une réalité somptueuse les rites et les plaisirs de sa vie pacifique aussi bien que ses triomphes guerriers. Il les a retracés avec un tel accent de vérité que nous retrouvons chez lui la France de l'époque autant que le souverain. Mais nous y retrouvons aussi le pays de France, et c'est par là qu'il appartient à la grande lignée des paysagistes.

Si nous devons Antoine Franz Van der Meulen à Bruxelles, sa ville natale, cela n'empêche pas qu'il se soit francisé au contact de nos nationaux et surtout par sa collaboration étroite avec Le Brun. Né en 1634, élève de Snayers, il acquit de bonne heure une grande réputation.

Le Brun, toujours avisé, le fit venir à Paris en 1664, l'associa à quelques-uns de ses travaux, lui donna une de ses nièces en mariage. Van der Meulen jouit d'une faveur exceptionnelle auprès du Roi et de Colbert, qui le logea aux Gobelins avec une pension de six mille livres. Il entra à l'Académie en 1673, sans tableau de réception, « par estime pour sa capacité extraordinaire », y devint conseiller en 1681. Il semble que la destinée l'ait uni indissolublement au Premier peintre, car il mourut la même année que lui (1690), relativement jeune, ayant donné toute sa mesure, mais n'ayant pas épuisé sa puissance de production. Autre coïncidence assez curieuse : cet historiographe du Roi disparaissait à l'heure où la gloire royale allait s'obscurcir.



Fig. 405. — Entrée de village, par Van der Meulen.

On peut établir des divisions dans son œuvre, à condition qu'après l'avoir analysée on en fasse la synthèse dans les compositions où il s'est mis tout entier.

Il y a de lui, dessinés et gravés, des paysages proprement dits : grandes forêts avec étang ou rivière courant au milieu des arbres, collines dans le lointain. Çà et là apparaît une rue de ville, un manoir, une entrée de village, une ferme. Des chasseurs, des paysans, un carrosse ou une charrette qui passe animent la scène. Ce n'est nulle part et c'est cependant la vision exacte d'un pays que nous connaissons. Il y a aussi chez lui le peintre de genre, l'anecdotier, même dans ses grands tableaux : des soldats qui jouent aux dés, un autre qui caresse une vivandière, des amis qui se retrouvent après le combat et s'embrassent, une cuisine en plein air, un chien jappant après un enfant qui se sauve ; ou bien aussi le peintre intime des cérémonies et des fêtes : *l'Alliance avec les Suisses*, ou celui des plaisirs quotidiens ; *le Roi chassant*; *le Roi allant à Fontainebleau avec les dames en grand carrosse*.

Enfin le peintre de batailles; singulier peintre de batailles, dont on peut dire qu'il n'en a jamais représenté, car il ne faut pas compter pour telles ses combats de cavalerie à la façon de Jacques Courtois le Bourguignon, de Salvator Rosa et de tant d'autres, qui appliquent là des formules toutes faites. Il ne les signe que des mots *invenit*, et les seules œuvres de lui où s'exprime la réalité sont celles qui portent : *dessigné sur*

le lieu pour le Roi très chrestien, ou bien : *ad vivum delineavit, pinxit*. Or, celles-ci reproduisent surtout les sièges où se complaisait Louis XIV, et Van der Meulen n'y a représenté que le cérémonial de la guerre : Louis XIV et son cortège se dirigeant solennellement vers une place qu'on aperçoit dans le lointain ou recevant les clefs d'une ville assiégée. Pas de canonnade, pas d'assaut, à peine des tranchées et à l'horizon la fumée de quelques bombes; au premier plan quelquefois un cheval ou un soldat blessé.

De ce genre, Van der Meulen n'est pas entièrement le créateur.



Fig. 406. — Prise de Valenciennes, par Van der Meulen.

Beaulieu, « premier ingénieur du Roi et maréchal général des armées », en avait esquissé le modèle dans ses innombrables vues d'actions militaires, batailles ou sièges. Il ne représentait pas, si ce n'est parfois dans le lointain, la mêlée des combattants; il plaçait au premier plan le général entouré de son cortège et donnant ses ordres, des officiers, des soldats presque au repos. Seulement, au lieu de figurer ses lointains dans leur réalité pittoresque, il les reproduisait presque toujours à l'état de plans cavaliers, de projection topographique et non de paysage : ingénieur plutôt qu'artiste.

Van der Meulen rendit à la nature et à l'art leur place. Il enveloppa l'action humaine d'une atmosphère de vérité physique. Ses grands mérites consistent d'abord dans l'exactitude de ses représentations, exactitude jusque dans le détail : d'une ville on compte les églises, les mai-

sons, les jardins, les champs entourés de murs. Costumes, uniformes, carrosses, tous les accessoires ont le même caractère de vérité; dans ses personnages on retrouve nombre de portraits. Mais cette exactitude n'a rien de minutieux. Si l'œil de l'artiste voit avec une singulière pénétration, la main dessine avec aisance, avec largeur. Certaines troupes de cavaliers, des files de soldats à l'horizon sont figurées par quelques traits et cependant vivent, marchent, courent. De Van der Meulen on dirait volontiers comme pour d'autres « qu'il résume tout parce qu'il voit tout ». Quant au paysage, on y constate la justesse des plans, l'observation de la perspective aérienne, la beauté des horizons, qu'il les voie dans une atmosphère limpide ou bouleversés par l'orage, ou cinglés des grêles de mars. La végétation chez lui est puissante, les arbres sont vigoureusement construits, toujours vrais, quoique dessinés d'invention. Ronsard les eût défendus, comme ceux de la forêt de Gâtine, et il en eût goûté le mystère. On a vanté avec raison la beauté de sa touche dans sa peinture, son pinceau solide, mais en même temps souple et léger, les belles harmonies de sa couleur, sans aucun raffinement de recherches, le charme de ses prairies vertes s'étendant à perte de vue, qu'il avait si souvent observées en Flandre à la suite du Roi. Dans toutes les œuvres dont nous venons de parler, s'il y a eu souvent collaboration entre Le Brun et Van der Meulen, le second a imprimé sa marque autant que le premier, et sa forte personnalité se dégage même à côté de celle de Le Brun.

LES PETITS GENRES

Ne ferions-nous qu'énumérer les peintres de fleurs, il faut les signaler, car ce genre plaisait singulièrement, si l'on en juge par le nombre et la réputation de ceux qui le pratiquèrent : les deux Baudesson (v. 1611-1680; 1640-1715), tous deux académiciens; Nicolas Robert († 1684); Pierre Dupuy (1610-1682), qui eut une grande vogue, compta d'illustres amitiés, peignit des fleurs dans certains tableaux des Mignard (Nicolas a fait de lui un beau portrait); Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699), très à la mode et dont on vantait les fleurs « d'une légèreté et d'une finesse rares », académicien en 1665, attiré par lord Montaigu à Londres où il mourut; Blain de Fontenay (1653-1715), qui fit de nombreuses décorations dans les palais et les hôtels du temps, composa en 1690 des bordures de fleurs pour les tapisseries de Mignard : l'*Automne*, l'*Hiver*, etc., et présenta lors de sa réception à l'Académie le buste du roi dans un cadre de fleurs. La faveur accordée à ces artistes n'a rien qui doive étonner dans un temps où la *Guirlande de Julie* avait pris la tournure d'un événement littéraire et artistique, où Louis XIV faisait des jardins de Trianon une corbeille de fleurs apportées à grands frais de Hollande et de Provence.

Les « curieux » ne dédaignaient pas les tableaux de genre; ils eurent beaucoup de Flamands ou de Hollandais dans leurs collections; Louis XIV en admit à Versailles, à Trianon, à Marly. Mais le genre du « Genre », si l'on peut employer cette expression, disparut presque complètement chez nous de la peinture et même de la gravure du temps. A peine, aux salons de 1675 et de 1699, rencontre-t-on quelques sujets qu'on y peut rattacher : de Boullogne l'aîné, *Une jeune fille voulant rattraper un oiseau envolé*, de Ubeleski, *Une vieille portant un billet à une jeune fille qui joue de la harpe*. Encore figurent-ils en 1699, c'est-à-dire à une date de transition.



Phot. Giraudon.

Fig. 407. — Fleurs, par Monnoyer.
(Musée du Louvre.)

Sujets sans contact avec la réalité et qui n'offrent d'autre intérêt que leur humilité même à côté des héros de l'art académique. Mais, nous devons le répéter, quand on a parcouru l'œuvre des Silvestre, des Pérelle, des Van der Meulen, si l'on doit reconnaître qu'on ne trouve rien dans l'art du temps qui rappelle Abraham Bosse ou Callot, on s'aperçoit qu'on pourrait extraire de bien des tableaux ou des gravures toutes les scènes de la vie de l'époque et qu'on y retrouverait toutes les classes sociales, du paysan jusqu'au grand seigneur, jusqu'au Roi, en qui tout le siècle se résume.

On pourrait enfin donner une place à un genre particulier, où la fantaisie se mêla à la réalité, celui de Jean Cotelle (1645-1708) qui, dans les vues du parc de Versailles, au lieu du Roi, des courtisans et des dames de la Cour, introduisit Apollon, Vénus, Diane, les Nymphes, la mythologie galante. On y vit l'Olympe « sur la terre, marcher et respirer dans un peuple de dieux » et de déesses. Corneille lui-même ne disait-il pas :

Moi, si je peins jamais Saint-Germain ou Versailles,
Les nymphes, malgré vous, danseront tout autour.
Cent demi-dieux follets leur parleront d'amour.

LES CLASSIQUES SECONDAIRES

Félibien, dans ses *Vies des peintres*, ayant énuméré quelques-uns des artistes contemporains, fait dire à son interlocuteur Pymandre : « Je crois que vous ne trouvez pas beaucoup de choses dignes de remarque dans ces derniers peintres, puisque vous en parlez avec tant de vitesse qu'à peine dites-vous leurs noms ». Et Félibien répond : « Après vous avoir parlé assez amplement du mérite et des ouvrages des peintres les plus considérables, je ne dois pas m'arrêter, ce me semble, à ceux qui sont beaucoup au-dessous. » Appliquons à quelques académiciens honnêtes et moyens cette sage réserve. Aucun d'eux pris en lui seul n'a grand'chose à nous apprendre. Groupés et rapprochés, ils apportent une contribution qui offre quelque intérêt : la similitude de leurs existences, sans heurt comme sans éclat, le cours régulier de leur vie académique, où ils suivent pas à pas la hiérarchie des honneurs et des fonctions : académiciens, professeurs, conseillers, recteurs, etc. Presque tous travaillèrent sous la direction de Le Brun, presque tous avaient été en Italie faire ou compléter leur éducation et se livrer aux exercices habituels : copier Carrache ou Raphaël.

Que dire de plus d'Henri Testelin (1616?-1695), adroit peintre de portraits (un joli portrait de Louis XIV enfant), interprète des doctrines académiques dans les *Sentiments des plus habiles peintres*..., un des fondateurs de l'Académie? — ou de Noël Coypel (1628-1707), directeur de l'École de Rome entre 1673 et 1675, académicien, recteur, directeur, dont les œuvres monotones se trouvent un peu partout : *Martyre de saint Jacques le Majeur* à Saint-Merry, *Résurrection du Christ* (Musée de Rennes), etc.? — de Pierre Mosnier (1641-1703), académicien, professeur, auteur d'une *Histoire des arts qui ont rapport au dessin*, aussi peu lue sans doute que ses peintures sont peu regardées? — de Jean-Baptiste Corneille (1649-1695), auteur d'innombrables peintures pour les églises et des *Premiers éléments de la peinture pratique*? Peut-être ceci, que Mariette signale de lui un dessin représentant un *Squelette soutenant un suaire et un cadavre*, d'une inspiration assez macabre, semble-t-il.

Que dire enfin de Nicolas Colombel (1646-1717), qui étudia Raphaël et Poussin à Rome, puis ne s'en souvint plus ou s'en souvint trop? — de François Verdier (1651-1730), neveu et élève de Le Brun, très protégé par lui (si bien que Colbert lui voyait de l'avenir!), bon élève de l'Académie de Paris, bon élève de l'Académie de Rome, bon académicien en 1678 (*Combat d'Hercule contre Géryon*), professeur en 1684, auteur d'un *Abrégé de l'anatomie du corps de l'homme*, et de qui on peut voir une *Cène* au Musée de Caen?

Quelques-uns nous arrêteront un peu plus, pour diverses raisons.

Charles Errard II. — Où le placer? S'agit-il des dates? Il naît en 1606 (ou vers 1606), mais il meurt en 1689. De son rôle d'artiste? Il est architecte et ornemaniste (plus remarquable à ce dernier titre), autant que peintre. Il alla à Rome vers 1627, puis vers 1657, de sorte qu'il y



Phot. Giraudon.

Fig. 408. — Martyre de saint Jacques le Majeur, par Noël Coypel.
(Église Saint-Merry, Paris.)

séjourna assez longtemps. « Il y fit à lui seul, dit Guillet de Saint-Georges, plus de dessins que dix autres n'auraient pu faire. » Il en avait formé quatre gros volumes qu'il donna à l'Académie de peinture, et il est probable que deux albums de la Bibliothèque de l'Institut viennent de lui. On y trouve les bas-reliefs de la base de la Colonne trajane, des ornements des Loges et des Chambres, etc.

En effet, Errard a été essentiellement un artiste décorateur : à l'ap-

partement de la Reine Mère, au Louvre, où il fit dorer et peindre tous les ornements des lambris et des embrasures des croisées; à la salle des machines, aux Tuileries, où « il eut le soin de toutes les décorations, de la dorure et des ornements »; au Parlement de Rennes; à Versailles, avant 1665, où on signale de lui des « ouvrages de peinture et dorure ». Je crois qu'il faut lui donner une grande place dans la substitution du style ornemental Louis XIV au style Louis XIII. Quant à ses tableaux, on peut les négliger. L'église de l'Assomption, construite sur ses dessins en 1670, fut vivement critiquée par les architectes. Elle ne mérite ni excès d'honneur, ni excès d'indignité.

L'un des fondateurs de l'Académie de peinture, il y exerça à diverses reprises les charges de professeur, recteur, directeur, et son nom appartient à l'histoire de l'École de Rome, car il en reçut la direction en 1666, lors de la fondation, la quitta pour deux ans, de 1673 à 1675, y revint à cette dernière date pour y rester jusqu'en 1684. Louvois le remplaça par un de ses protégés. Errard s'occupa honnêtement de ses fonctions, fit copier et recopier les antiques ou les Raphaël, suivant les ordres de Colbert, envoya en France des statues, des tableaux acquis en Italie, forma à l'École une collection de moulages d'après l'art grec et romain.

Jean Nocret. — Jean Nocret (v. 1617-1672), charmant peintre de portraits (*Monsieur*, *La Famille de Louis XIV*, etc.), conférencier quelquefois ingénieux et préoccupé de la couleur, se retrouve avec bien d'autres aux Tuileries, où il eut une œuvre considérable : la décoration de l'appartement de Marie-Thérèse. Dans la Salle des Gardes, le plafond représentait *Minerve* (Marie-Thérèse), *chassant l'Envie et la Discorde*; dans la grande chambre, c'était *Minerve sur un char, précédée de vestales et de philosophes*; dans l'oratoire, la *Légende de sainte Thérèse*. Nocret avait gagné la faveur du Roi, il exerça auprès de lui et de Monsieur les fonctions de valet de chambre, occupa un logement au Louvre, puis aux Tuileries, ne manqua pas, bien entendu, de devenir académicien, professeur, recteur.

Nicolas Loir. — On parle peu de Nicolas Loir (1624-1679); il mérite quelques lignes. Fils d'un orfèvre assez riche, élève de Vouet, puis de Bourdon, il passa deux ans à Rome (1647-1649) dans un loisir de curieux intelligent, visitant les églises, les palais, les villas, goûtant Poussin autant que les Italiens. De retour à Paris, il devint académicien comme les autres et professeur aussi; il eut une clientèle nombreuse dans le clergé et parmi les amateurs. Il passait pour inventer facilement, pour aimer les paysages, les décors d'édifices; on le jugeait plus coloriste que dessinateur (ses contemporains étaient peu exigeants sur le premier point). Il a travaillé à Versailles et ses peintures détruites lors de la construction de

la Galerie des glaces se conservèrent pendant quelque temps dans un dépôt, où on les avait recueillies, les jugeant sans doute de quelque mérite.

Voici qui lui est plus particulier : parmi une quarantaine de dessins de lui au Louvre on trouve des motifs décoratifs assez ingénieux, des Génies jouant aux dés, faisant de la musique; des esquisses d'éventails avec des parasols chinois; des dessins pour des brasiers, des torchères d'une agréable fantaisie : un XVIIe siècle plus léger que le XVIIe courant. Une partie de ces « inventions » a été gravée par son frère A. Loir (1640-1715) et publiée : *Nouveaux desseins d'ornements pour l'embellissement des carrosses, lambris*, etc.

Il appartient aussi à l'histoire de la peinture monumentale, quoiqu'il y ait joué de malheur : peintures à Versailles, détruites; à l'hôtel Senneeterre, détruites; aux Tuileries, détruites. Du moins Félibien nous a décrit ces dernières. Dans la Salle des Gardes, quatre tableaux imitation de bas-reliefs représentant une marche d'armée, une bataille, un sacrifice, un triomphe, des trophées. Dans l'antichambre, Loir avait peint le milieu du plafond d'une lumière si éclatante (dit Félibien) qu'on croyait vraiment y voir entrer le jour. Le *Temps*, la *Renommée*, les *Heures* figuraient dans ce ciel factice. Il faut s'arrêter, car Félibien prolonge avec plaisir une description dont il détaille tout le sens symbolique.

Louis Licherie (1629-1687). — « Il fut beaucoup employé à peindre pour messire Abelly, ancien évêque de Rodez, qui a longtemps vécu dans une sainte retraite au Séminaire Saint-Lazare et qui, en 1691, y est mort en odeur de sainteté, après avoir donné au public un excellent *Traité sur les prérogatives et le ministère des esprits célestes*. Ce prélat fit faire à M. Licherie trois tableaux.... Le troisième représente les *Neuf ordres ou les neuf chœurs des esprits célestes*, qui sont disposés en trois hiérarchies... cette hiérarchie a été peinte sur les pensées de M. de Rodez.... » Voilà une raison, la seule, à vrai dire, pour parler de ce peintre obscur : il manifeste plus particulièrement dans l'art religieux du temps la préoccupation théologique et mystique que nous avons signalée. A ce titre, le tableau des *Esprits célestes* (église Saint-Étienne-du-Mont) mérite quelque attention.

Michel Corneille II. — Nous aurions laissé Michel Corneille II (1642-1708) parmi les ombres obscures s'il ne s'agissait que de sa carrière d'académicien et de collaborateur de Le Brun à Versailles ou à Trianon, car ses œuvres peintes : *Apparition de Jésus-Christ à saint Pierre* (Musée de Rennes), *Vocation de saint Pierre et saint André* (Mai de 1672), *Massacre des Innocents*, se confondent avec toutes celles qu'on ne regarde qu'une fois.

Il en est de même du fameux tableau du *Repentir* du Grand Condé, à Chantilly, si curieux pourtant non seulement par son intérêt historique, mais aussi par l'emploi à outrance de l'allégorie. Mais Corneille offre cette originalité d'avoir été graveur autant que peintre (cent deux estampes), et comme le Louvre, par exception, compte trois cents dessins environ de lui, il donne ainsi l'idée du procédé de travail et des habitudes des artistes de son temps. On y trouve peu d'invention, sans doute, une grande facilité, tous les motifs qui couraient les ateliers, çà et là quelque agrément. Mariette affirme qu'il était oublié avant sa mort. Et après?



Phot. Bulloz.

Fig. 409. — Le Massacre des Innocents, par Michel Corneille II. (Musée de Tours.)

Houasse. — Deux mots même sembleraient beaucoup sur René-Antoine Houasse (v. 1645-1710), bien qu'il ait passé par toutes les charges et tous les honneurs de l'Académie, jusqu'au rectorat, qu'il ait exercé la direction de l'École de Rome de 1699 à 1704 et qu'il y ait de lui à Versailles deux plafonds, médiocres d'ailleurs (autant que retouchés), si l'on n'avait à signaler une œuvre étrange et rare dans la seconde moitié du XVIIe siècle surtout. Une gravure de Baudet représente, d'après un tableau de Houasse, l'intérieur d'un tombeau éclairé d'une lampe mystérieuse et où gît un cadavre en pourriture ; devant le tombeau, un soldat s'enfuit épouvanté. La légende explique qu'il avait voulu violer le sépulcre. Nous sommes assez loin de l'académisme pondéré.

Mais voici peut-être deux précurseurs du dix-huitième siècle, chacun à leur façon.

Charles de La Fosse (1636-1716). — Né à Paris, fils d'un orfèvre, élève du graveur Chauveau, puis de Le Brun, il alla à Rome, fort jeune encore, y copia des Antiques, la *Messe de Bolsenna*, etc., passa ensuite trois ans à Venise, où « il oublia l'école dans laquelle il avait été élevé ». A son retour en France, il devint académicien en 1673, puis parcourut tous les honneurs du professorat, du rectorat, du directorat. Il eut de bonne heure une nombreuse clientèle parmi les riches financiers, tels que son ami Crozat, parmi les membres du clergé; il fut employé à Versailles



Phot. Giraudon

Fig. 410. — Le tombeau violé par un soldat, par Baudet d'après Houasse.

jusque dans ses dernières années. Sa réputation avait passé en Angleterre. Après 1689, il peignit dans le palais de Lord Montaigu la *Naissance de Minerve* et la *Chute de Phaéton*. Il paraît même que Guillaume III voulait lui commander des travaux, mais de La Fosse fut retenu en France. Mansart lui réservait toute la décoration de la coupole des Invalides. Après la mort du surintendant (1708), de La Fosse ne garda que la peinture des pendentifs et de la coupole, son dernier grand ouvrage.

Son œuvre est considérable. Religieux ou profanes, ses tableaux n'ont rien qui sollicite et retienne particulièrement l'attention : sujets habituels, traités dans le style habituel. Qu'il s'agisse du *Triomphe de Bacchus* (Louvre), du *Mariage de la Vierge* (Louvre), de *Jesus amabilior* après *Mater amabilis*, on y trouve vraiment trop de réminiscences des maîtres

italiens ou français. Il faut plutôt l'étudier dans ses dessins (quelques-uns au Louvre). Moins préoccupé sans doute de la doctrine, il y montre ou de la fantaisie, ou de la verve, ou un sentiment assez vif de la grâce féminine.

Mais il révéla surtout des qualités dans la peinture monumentale. Très employé à Versailles dans les salons de Diane et d'Apollon, il pei-



Phot. Bulloz.

Fig. 411. — Lever du Soleil, par de La Fosse.
(Musée de Rouen.)

gnit *Apollon sur son char... avec les Saisons* (plafond), puis *Coriolan levant le siège de Rome*, *Vespasien faisant bâtir le Colisée*, etc. (voussures), et plus tard, dans la chapelle, *La Résurrection*. Son œuvre certainement la plus considérable au point de vue des nouveautés qu'elle présente se trouve à la coupole et aux panaches des pendentifs des Invalides (1705) (voir le volume suivant). La vigueur et la fraîcheur de la couleur et l'harmonie des tons dans leur énergie donnent à ces fresques une place à part, à côté de Jouvenet. Si l'on cherche à les caractériser, non pas, bien entendu, à les comparer, ces fresques rappellent qu'il avait vu les grands coloristes italiens et sans doute Rubens, au moins au Luxembourg.

De La Fosse mérite-t-il plus de réputation qu'il n'en a? Oui, si l'on songe à ses grandes peintures monumentales, non, si l'on ne regarde que ses tableaux. C'est en somme un artiste très inégal, enchaîné souvent dans les pures théories académiques ou pratiquant la rhétorique du lieu commun; ailleurs paraissant avoir l'intuition d'un art plus libre. Ces inégalités viennent des influences qu'il subit, n'ayant pas assez de force en lui pour s'y soustraire ou pour les absorber. Élève de Le Brun, disciple un moment de Raphaël, puis séduit par Le Corrège, par Titien, par Véronèse, plus tard par Rubens et Van Dyck et même (à partir de 1705) par les Primatice de Fontainebleau, il n'arriva pas à être lui ou il n'y arriva qu'exceptionnellement. De même, s'il ne s'isola pas du spectacle des temps qu'il traversa pendant sa longue existence, il n'en pénétra pas le sens intime. Il faut voir en lui un esprit curieux, chercheur, qui n'eut que des velléités.



Phot. Giraudon

FIG. 412. — Bacchus, dessin d'après La Fage.

(Musée du Louvre.)

LA FAGE (v. 1656-†1684 ou 1690). — La Fontaine a écrit à propos d'un recueil de dessins de La Fage formé par un amateur libraire, Van der Bruggen, et publié en 1689 :

> Ce juste admirateur des dessins de La Fage
> Nous en présente un assemblage
> Où tout est d'un mérite au-dessus du commun.

Et c'est vrai : ces dessins sont presque mieux qu'au-dessus du commun, je veux dire du conventionnel. Les croquis surtout, exécutés avec une liberté, un sens du mouvement, un dédain du contour classique, qui s'éloignent singulièrement de la correction monotone des académistes et suggèrent presque certains rapprochements avec des esquisses modernes, avec l'art du XVIIIe siècle, en tout cas.

Quant aux nombreuses illustrations de la *Bible* ou des *Évangiles*, l'originalité n'y consiste ni dans l'interprétation, ni dans la composition. On la trouvera dans l'énergie violente de la gesticulation, dans la robustesse des corps, dans l'accent avec lequel l'artiste a rendu le déchaînement des forces brutales. On ne niera pas qu'il ait vu et beaucoup regardé Michel-Ange ou certains Jules Romain, car il alla, lui aussi, en Italie : il y avait alors quelque hardiesse et une marque d'indépendance d'esprit à s'inspirer du premier. Une série de jeux d'amours, satyres, nymphes, dont certains dessins peuvent se qualifier de très libres (« sujets de fracas, de joye ») à tous égards, reprend avec une note plus brutale et plus vibrante les thèmes mythologiques très chers aux contemporains.

La Fage, par la date de sa naissance, sinon par celle de sa mort prématurée, appartient déjà à la génération intermédiaire qui échappait à Le Brun ; d'ailleurs, il vécut à Toulouse en dehors du monde et des influences académiques, estimé, on l'a vu, de quelques amateurs indépendants de caractère et d'habitudes comme d'idées.

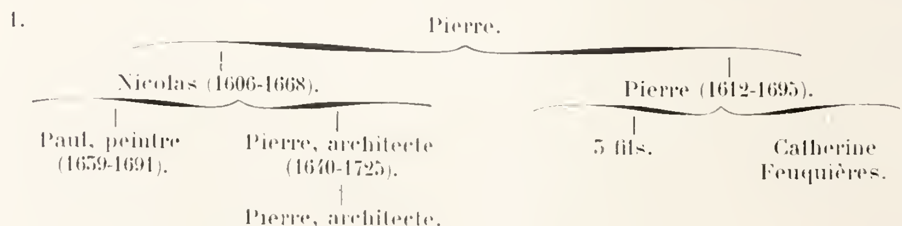
LA PEINTURE MONUMENTALE : MIGNARD ET LE BRUN

PIERRE MIGNARD

Pierre Mignard (1612-1695) naquit à Troyes : il appartenait à une famille de modeste origine, qui a fourni une lignée d'artistes[1]. Il manifesta de bonne heure des dispositions pour la peinture, si l'on admet que dès 1625 il ait étudié à Bourges chez un certain Boucher. Puis il passa par Fontainebleau et par l'atelier de Vouet. Venu à Rome en 1635, il y resta plus de vingt ans. Il s'y lia avec Dufresnoy, savant et lettré en même temps que peintre, et s'initia grâce à lui à la littérature et à l'esthétique. Il recevait d'autre part des leçons d'optique et de perspective, sciences où excellaient alors les Italiens.

Il copia beaucoup, à la fois pour étudier et pour gagner de l'argent. Le Cardinal de Lyon lui fit copier la Galerie Farnèse ; Poussin l'employa à des besognes du même genre, en 1643 et 1644, non sans se plaindre de lui. Mais de qui ne se plaignait-il pas? Très rapidement, d'ailleurs, Pierre

1.



se fit comme portraitiste une réputation qui dura autant que sa vie et qui correspond au meilleur de son talent. Il trouva une clientèle nombreuse parmi les personnages les plus illustres de l'Italie : papes, cardinaux, princes ou banquiers. Là encore, Poussin le chicanait : « Il me fasche, écrivait-il en 1648, de despenser une dizaine de pistoles pour une teste de la façon du sieur Mignard, qui est celuy qui les fet le mieux, quoique frois, pilés, fardés et sans aucune facillité ni vigueur. » Pourtant à cette date Pierre avait fait les portraits de la famille de Lionne, du pape



Phot. Neurdein.

Fig. 415. — Le Grand Dauphin et sa famille, par Pierre Mignard.
(Musée du Louvre.)

Urbain VIII et peut-être déjà d'Innocent X (un de ses plus beaux). En 1654, il alla rejoindre son ami Dufresnoy à Venise, visita Bologne, Parme, Modène, renouvelant ainsi sa vision d'artiste; revint à Rome, où il avait contracté une liaison régularisée plus tard avec la fille d'un peintre, Angilla Avolara, qui lui avait donné deux enfants.

Sa renommée avait depuis longtemps pénétré jusqu'à Paris. Mazarin le rappela au nom du Roi, en 1657. Une maladie le retint quelque temps à Avignon, puis des travaux à Lyon; il arriva enfin à Paris vers 1660, à l'aurore du règne personnel de Louis XIV.

On se rend bien compte de ce qu'il dut à l'Italie. Il s'y inspira peu de l'antique (moins que personne de son temps), peu de Raphaël même. Ses

préférences allèrent aux Bolonais, à Véronèse, au Titien, si l'on en juge par les copies signalées dans un inventaire dressé en 1665 et par trois volumes de dessins catalogués en 1695 (il y a de lui trois cent vingt-quatre dessins au Louvre). Corrège dut aussi le séduire, et ces diverses influences se retrouvent dans ses œuvres.

Il reçut tout de suite à Paris des commandes importantes : d'abord les portraits du Roi, de la Reine Marie-Thérèse, d'Anne d'Autriche, de Mazarin. L'abbé Fouquet avait écrit de Rome qu'il « abolirait à jamais les Beaubrun », alors renommés (voir tome VI, 1, p. 245), et que « sa science était divine pour les portraits ». Mais il ajoutait : « Je pense que, pour le reste, elle serait moindre et un peu plus bornée. Je ne sais pas même si Mignard sait travailler en fresque. »



Phot. Hanfstaengl

Fig. 414. — Portrait de Marie de Mancini, par Pierre Mignard.
(Musée de Berlin.)

L'abbé se trompait sinon tout à fait, au moins de moitié, et en tout cas Mignard ne voulait pas rester simple portraitiste. Comme tous ceux de son temps, il considérait que seul le genre historique donnait la gloire et ouvrait les grandes destinées auxquelles il aspirait. Il va peindre dans l'hôtel du financier Hervart l'*Apothéose de Psyché* et la *Fable d'Apollon*. Mais surtout une occasion exceptionnelle s'offre à son talent. Le Val-de-Grâce venait d'être achevé (voir ci-dessus, t. VI, 1, p. 189-192) ; la Reine Mère chargea Mignard d'en décorer la coupole. Le devis est du 5 mars 1663. Aidé de son ami Dufresnoy et de quelques autres collaborateurs, il acheva en moins de deux ans (ou peut-être plus exactement en trois ans) cette œuvre gigantesque, pour laquelle il reçut trente-trois mille livres.

Il est probable qu'il devait à son ami Dufresnoy une bonne partie des thèmes traités dans la fresque et l'inspiration générale de la composition. C'est la seule occasion qu'il y ait de dire quelques mots sur cet artiste (1611-1668), connu surtout par son poème latin *De arte graphica*, publié en 1668, qui appartient à l'histoire de l'esthétique, sans y ajouter grand'-

chose. Élève de François Perrier et de Simon Vouet, nous avons dit qu'il avait fait à Rome un long séjour; il alla ensuite à Venise, très épris de Titien, et rentra en France en 1656, où il se retrouva plus tard avec son ami. Félibien signale de lui quelques tableaux que nous ne connaissons pas.

Au moment où Mignard recevait la commande de la fresque du Val-de-Grâce, avait commencé avec Le Brun la lutte qui dura jusqu'à la mort de celui-ci en 1690 et resta jusqu'au bout très âpre et très ardente. « Chacun avait sa brigue et de puissants suffrages » : Le Brun, l'appui de Colbert, la faveur du Roi et le concours de l'Académie de peinture; Mignard, quelques hommes de lettres, Boileau, Racine, même Scarron et surtout Molière, ou bien des grands seigneurs, Vivonne, le marquis d'Effiat, puis Madame de La Fayette, Madame de Sévigné. En 1663, il avait refusé très sèchement d'entrer à l'Académie de peinture, sentant qu'il y occuperait au plus la seconde place; il préféra grouper autour de lui quelques maîtres de la corporation et quelques mécontents, mais de plus en plus réduits et annulés. L'achèvement de la fresque du Val-de-Grâce, qui rivalisait avec les décorations des coupoles italiennes, alors si admirées, semblait fournir l'occasion de mettre l'auteur hors de pair. Cependant son ami Molière attendit longtemps avant de faire paraître sa *Gloire du Val-de-Grâce*, qui visait indirectement Le Brun, que Perrault venait de célébrer dans son poème de *La Peinture* publié en 1666. Molière s'adressait directement à Colbert, le grand dispensateur des faveurs et des commandes :

Poursuis, ô grand Colbert, à vouloir dans la France
Des arts que tu régis établir l'excellence.

Avec qui accomplir cette œuvre? Évidemment avec l'artiste qui avait donné les preuves éclatantes de son génie :

Attache à tes travaux, dont l'éclat te renomme,
Les restes précieux des jours de ce grand homme.
Tels hommes rarement se peuvent présenter
Et, quand le ciel les donne, il en faut profiter.

Ces adjurations ne furent qu'à moitié entendues, bien que Colbert ait confié à Mignard la décoration d'une chapelle de l'église Saint-Eustache, sa paroisse. Mignard eut des commandes royales, mais Le Brun resta le peintre monarchique.

Ce dernier absorbait tout, on le sait. Des portraits de Louis XIV et des membres de la famille royale, des travaux à Saint-Cloud pour Monsieur, des commandes innombrables pour les particuliers, voilà la part de Mignard jusqu'à la mort de Colbert en 1683. Alors tout changea, puis-

qu'on sait que Louvois réagit de toute son autorité, de toute la dureté de ses haines, contre les amis, les protégés, la clientèle de son rival. Pendant que Le Brun était autant que possible discuté, écarté, Mignard soutenu par le Ministre gagnait peu à peu dans la faveur royale. Ce fut une nouvelle lutte de sept années entre les deux peintres. Dès 1685, on voit Mignard appelé à son tour à « conduire les seulpteurs qui travaillent pour Sa Majesté ». En 1687 seulement, il fut anobli. Mais lorsque Le Brun fut mort, le 12 février 1690, Mignard fut immédiatement nommé Premier peintre, académicien, recteur, chancelier et directeur de l'Académie de peinture, qui n'eut qu'à s'incliner devant la volonté royale. Il toucha les gages royaux qu'avait reçus son prédécesseur, ramenés seulement de douze mille à onze mille livres. Il eut la main dans tous les travaux, sans qu'on saisisse d'ailleurs de traces d'une action bien personnelle. A ce moment en effet la maîtrise et la direction esthétique avaient passé à Mansart. Mignard conserva jusqu'au bout une exceptionnelle vigueur : en 1691 encore, âgé de soixante-dix-neuf ans, il voulait se charger de la décoration de la grande coupole des Invalides. Il mourut quatre années après, le 30 mai 1695. Il laissait une fortune considérable, sans compter ses collections. Sa fille Catherine épousa en 1696 le comte de Feuquières, mariage plus brillant que parfaitement honorable; elle-même d'ailleurs ne l'était qu'à moitié.



Phot. Alinari.

Fig. 415. — La Vierge à la grappe, par Pierre Mignard. Musée du Louvre.

Les oeuvres. — On ne peut dénombrer les portraits faits par Mignard et il n'y a pas d'intérêt à l'essayer dans une étude générale comme celle-

ci. On compte qu'il a représenté dix fois Louis XIV. Au Roi il faudrait joindre son entourage (*Le Grand Dauphin et sa famille*), tout ce qui a compté par son rang, sa beauté ou son influence à la Cour de Versailles, puis les illustres personnages du temps, écrivains comme Molière ou artistes comme Dupuy. Mais surtout il eut une clientèle féminine, à laquelle son talent convenait tout particulièrement. Madame de Sévigné, avec son enthousiasme prime-sautier, s'est extasiée sur le portrait de Madame de Fontevrault comme sur celui de sa fille. Mesdames du Lude, d'Olonne, Marie Mancini et tant d'autres lui durent de perpétuer la réputation de leur beauté. Elles l'aimaient parce qu'elles se retrouvaient chez lui telles qu'elles se voyaient ou voulaient se voir. Son pinceau délicat, un peu mièvre, sa couleur harmonieuse, mais sans accent, comme son dessin, le sens qu'il avait des élégances féminines, ses arrangements ingénieux, un décor discret dans sa richesse donnaient à ses œuvres une grâce aristocratique faite pour séduire la société du temps. Sans pénétrer peut-être jusqu'à l'âme de ses modèles — encore un portrait tel que celui de Molière, au Musée Condé, révèle-t-il quelque chose du personnage — il a exprimé d'une façon supérieure leur physionomie, leur manière d'être, leur attitude mondaine.



Phot. Bulloz.

Fig. 416. — Ecce homo, par Pierre Mignard. (Musée de Rouen.)

Mais le peintre d'histoire manqua essentiellement de puissance. Ici encore, on ne dénombrera pas ses œuvres. Il n'y a pas grand intérêt à y insister, car elles n'offrent pas de caractère ou plutôt elles n'en ont qu'un, dont on ne peut dire qu'il appartienne au style historique : nous essaierons plus loin de le dégager. Il a peint moins de tableaux d'histoire profane que de tableaux d'église et, dans le premier genre, il semble avoir préféré la mythologie ou l'allégorie : *Persée et Andromède*, *Apollon et Daphné*, *Déesse de l'Harmonie*, *Musique*, *Le Temps et la peinture*, *Neptune offrant ses richesses à la France*, etc. Tableaux d'église innombrables : d'abord les Vierges (les Mignardes), *Vierge a la grappe*, *Vierge en pleurs* (larmes élégantes), *Vierge et Enfant Jésus*; puis *Saintes Familles*, *Adorations*

des Bergers, *Christ au Calvaire*; les Vertus, la *Foi*, l'*Espérance*: des saintes, *Sainte Catherine*, *Sainte Cécile chantant les louanges du Seigneur*, *Sainte Thérèse*. Il ne craignait ni de se répéter, ni de répéter les autres, car ces sujets remplissaient alors les églises de France, d'Italie et d'ailleurs. Mais là comme dans ses toiles profanes, Mignard introduit une note qui lui est propre : l'élément portrait et l'élément féminin, soit qu'il prenne pour modèles sa femme Avolara, sa fille Catherine, les femmes du monde, fières, paraît-il, de poser devant lui, soit qu'il se complaise à chercher dans la beauté féminine ce qu'elle a surtout de séduisant et même de sensuel. Par là ses Vierges, ses Sainte Cécile, ses Sainte Thérèse prennent un accent de mysticisme voluptueux.

De temps en temps, on rencontrera chez lui de grandes compositions comme le retable de l'église Saint-Jean de Troyes (*Baptême du Christ*), que nous citons particulièrement, à cause de son importance, mais où il faut noter la pauvreté de la composition et la fadeur mièvre de la figure du Christ.

La coupole du Val-de-Grace. — Vient enfin le décorateur. Qu'on ne cherche pas là non plus le meilleur côté de son talent. Il n'a laissé qu'une œuvre forte : la coupole du Val-de-Grâce, trop peu regardée; encore faut-il reconnaître qu'elle s'inspirait des Italiens : de Lanfranc, des Bolonais, qui ont jeté à pleines mains la Trinité, les Anges, les Saints, les Martyrs sur les voûtes et les coupoles de leurs églises. On n'en admettra pas moins que l'œuvre a de l'ampleur et une grande allure.

La reine Anne d'Autriche, agenouillée, accompagnée de saint Louis et de sainte Anne, sa patronne, présente à Dieu le modèle du monastère fondé par elle; en haut de la coupole, vers le centre, Dieu le Père, Jésus-Christ et le Saint-Esprit, la Sainte Vierge reçoivent l'offrande. Ces deux motifs, si l'on peut employer l'expression, symbolisent l'œuvre de piété de la Reine Mère. Mais la pensée de l'artiste s'est élargie et élevée vers une plus vaste conception, et c'est le ciel des anges, des saints, des prophètes, des apôtres, des Pères qui, autour de la Trinité, va se dérouler en cercles concentriques, depuis les chœurs des anges, des chérubins formant des concerts, jusqu'à Moïse, Aaron, David, jusqu'aux vierges, aux saints, aux évêques dans le cercle inférieur. Tout au bas, figure le Chandelier mystique à sept branches, en face, le Livre des sept sceaux, dont il est parlé dans l'Apocalypse. Enfin, vers la Trinité, la Croix apparaît dans un nimbe de lumière, rappelant la grandeur du sacrifice divin et rassemblant en elle tout le sens de la pensée religieuse, qui va de la Genèse à l'Évangile.

Malgré l'abondance, l'accumulation peut-être des personnages, des signes, des symboles, qui donnent un peu l'impression d'une encyclo-

pédie, l'ensemble se développe dans une noble ordonnance. Belle œuvre en somme, pour laquelle on pourrait parler de pur chef-d'œuvre, si l'auteur y avait été plus coloriste; le ton général est un jaune blafard. Ou, encore, s'il avait introduit le mouvement, la liberté, la hardiesse des fresques italiennes ou l'enthousiasme du Rubens des grandes composi-



Phot. Giraudon

Fig. 417. — Fresque de la coupole du Val-de-Grâce, par Pierre Mignard.

tions décoratives. Mais on penserait volontiers qu'il n'osa s'abandonner entièrement à lui-même, qu'il trembla ou au moins qu'il hésita devant la grandeur même de son sujet.

Par la fresque du Val-de-Grâce, Mignard mérite la célébrité qui s'attache encore à son nom; il la mériterait moins par les peintures qu'il exécuta à Versailles, où il fallut bien lui faire une place, mais restreinte, à côté de Le Brun. Il décora, en 1685-1686 (son rival perdait alors la haute situation qu'il avait occupée), la petite galerie voisine de l'Esca-

lier des ambassadeurs et les deux salons annexes. Il prit pour sujet la protection accordée par le Roi aux lettres et aux arts : Apollon et Minerve y présidaient, avec le Génie de la France. La Science, la Poésie, l'Histoire, l'Éloquence, la Peinture, etc., symbolisaient dans des figures allégoriques les grandes œuvres qu'avait encouragées le souverain. Il reçut trente mille livres pour ce travail. Dans le Cabinet du Dauphin, il représenta au plafond le Prince en héros antique, mêlé à des divinités mythologiques, Apollon, Hercule, ou à des Vertus, la Justice, l'Abondance, l'Honneur. A coup sûr, le Dauphin pouvait être le premier étonné de se trouver en si noble compagnie, mais la mythologie avait toutes sortes de complaisances. Œuvres du même genre à Saint-Cloud, pour Monsieur : une galerie, *Légende d'Apollon*, un salon, l'*Olympe d'Homère*, la chapelle, une *Descente de Croix*.

Seule la gravure nous donne une idée de ces différentes œuvres et, peut-être, en nous les conservant, fait-elle qu'on en regrette moins la perte. La froideur de la composition, la banalité des types, la pauvreté de l'invention y apparaissent fâcheusement : quelque chose de sec et de morne, comme la physionomie de l'artiste. Même indigence dans l'entourage décoratif, surtout si l'on se rappelle les figures d'*ignudi*, les *Renommées volantes*, les motifs ornementaux ou somptueux ou délicatement élégants, dont les Italiens et Le Brun enveloppaient leurs toiles. Le Brun pouvait se féliciter de ce qu'on n'avait pas complètement exclu de Versailles son rival. Il gagnait au voisinage.

Dans le projet pour la coupole des Invalides, Mignard avait trouvé un trait qui pouvait être heureux : saint Georges présentant à Dieu les soldats blessés. Mais le reste (saint Louis, la Reine Blanche, les anges portant des couronnes, Clovis, les saints protecteurs de la France, etc.) a bien l'air de reprendre au bout de vingt ans les thèmes de la coupole du Val-de-Grâce.

CHARLES LE BRUN

Charles Le Brun naquit à Paris en 1619, il y mourut en 1690. Fils d'un maître sculpteur, il montra, très jeune encore, des aptitudes remarquables, étudia chez Vouet, travailla un moment à Fontainebleau où il copia des œuvres du xvie siècle franco-italien, peignit des tableaux pour Richelieu, puis alla à Rome par la protection du chancelier Séguier. Il y resta près de trois ans, de 1642 à 1645. A peine de retour à Paris, il reçut de nombreuses commandes des particuliers, des corporations (mays de 1647 et de 1651), des membres du clergé, des parlementaires. Chargé par le président Lambert de décorer la galerie de son hôtel, par Fouquet de toutes les peintures du château de Vaux, il était, dès

cette époque, en pleine réputation. La part qu'il prit à la fondation de l'Académie de peinture et sculpture en 1648 faisait présager son rôle de chef d'École. La disgrâce de Fouquet en 1661, qui semblait devoir être fatale pour lui, eut pour effet de le libérer et de le donner tout entier à Colbert et au Roi, pour qui il commençait l'*Histoire d'Alexandre.*

Cette première partie de sa vie le montre déjà tout entier. Ni lui, ni sa pensée, ni son art ne se développeront ou ne changeront; ils s'élargiront, s'étendront en surface, non en profondeur. Seulement, comme un des traits remarquables de son tempérament est une prodigieuse faculté d'assimilation et la facilité à recevoir les impressions étrangères, il arrivera que certains sentiments s'éveilleront chez lui plus ou moins intenses,



Phot. Alinari.

FIG. 418. — Le Passage du Granique, par Le Brun.
(Musée du Louvre.)

plus ou moins durables suivant les temps, et influeront un moment sur ses œuvres. C'est ainsi qu'il se laissa d'abord prendre aux préoccupations religieuses de l'époque. La piété à demi sensuelle ou mystique qui était celle des Jésuites et qui trouvait même son expression dans toute une partie de la littérature poétique du temps le séduisit. Il composa le tableau du *Crucifix aux Anges*, dont le thème lui fut dicté par le récit d'une vision de la reine Anne d'Autriche, « s'appliquant un soir à une dévote méditation »; il peignit de même une foule de tableaux, tantôt d'une religiosité douceâtre, tantôt d'un dogmatisme abstrait, suivant qu'il s'inspirait des conceptions des Jésuites ou se laissait guider par M. Olier et les Messieurs de l'Oratoire. Jusqu'au bout de son existence, ces sentiments persistèrent. Affaiblis et attiédis au temps de sa grande fortune et des années consacrées à la glorification de Louis XIV, ils renaîtront, plus sincères peut-être et plus profonds, lorsque l'hostilité de Louvois, assombrissant ses derniers jours, le ramènera à Dieu.

Pourtant, même à l'époque où il ne s'est pas encore donné à

Louis XIV, c'est dans la peinture profane qu'on doit le chercher. A la galerie de l'hôtel Lambert, il avait peint la *Légende d'Hercule*, vaste programme décoratif, où les stucs, les bronzes, les hauts-reliefs de Van Obstal concouraient avec la peinture. Les tableaux de Le Brun sont traités avec une liberté, une largeur, exécutés avec une souplesse de pinceau et même une vigueur de coloris qu'il ne retrouvera pas.



Phot. Alinari.

Fig. 419. — Le Crucifix aux Anges, par Le Brun. (Musée du Louvre.)

Dans le château de Vaux on rencontre déjà les conceptions qu'il devait réaliser à Versailles avec toute leur ampleur : même sens décoratif, même combinaison d'allégorie et de mythologie à la gloire du maître. Seulement le maître est Fouquet : *Apothéose d'Hercule*, c'est-à-dire triomphe de Fouquet; *Soleil Levant*, « représentant Cléonime qui selon l'étendue de ses grands emplois fait tout, luit partout, fait du bien à tout », ce sera plus tard Louis XIV, ce ne l'est pas encore. Muses pour figurer Fouquet protecteur des arts, puis Jupiter, Mercure, Mars (la Puissance, la Vigilance, la Valeur), le Sommeil, « laissant tomber des fleurs », autant d'allusions qu'on ne peut qualifier de tout à fait discrètes.

Le Brun, Colbert et Louis XIV. — Lors de l'entrée du Roi et de la Reine à Paris en 1661, il éleva à la place Dauphine un arc de triomphe surmonté d'un obélisque. Deux figures, la *Piété* et la *Douceur*, symbolisaient les vertus de la Reine Mère. Le dieu Hymen conduisait un char où étaient censés assis Louis XIV et Marie-Thérèse, et que tiraient un coq (France), un lion (Espagne). La Concorde, la Gloire, la Paix, un Atlas vêtu de pourpre, allusion à la dignité cardinalice de Mazarin, se

voyaient autour du char et, pour couronner le tout, l'*Éternité* au sommet de l'obélisque.

Il commença en 1661 les peintures de la petite galerie du Louvre (galerie d'Apollon), reconstruite après l'incendie de 1661. Il n'y termina que le *Triomphe d'Amphitrite et de Neptune*, l'*Aurore*, *Morphée*, *Diane* (ou plutôt *Hécate*), mais il donna les dessins des bas-reliefs simulés, de la menuiserie, de la serrurerie et peut-être aussi des belles figures volantes exécutées par Girardon, Regnaudin, Marsy.

Peu après 1661, grâce surtout à la protection de Colbert, il devint le personnage prépondérant dans l'organisation artistique, quand le titre de Premier peintre du Roi (1664) lui donna la direction de tous les travaux de peinture et de sculpture. D'autre part, il tenait sous son autorité l'Académie de peinture, non sans y rencontrer parfois quelques « mécontentements ». Il eut des ennemis, on peut le penser, de méchants bruits coururent sur lui : on prétendait qu'il usait de vilaines intrigues et de la faveur du ministre pour écarter des rivaux. Mignard ne cessa pas de le combattre. Mais pendant longtemps son crédit resta intact. Il reçut des titres de noblesse, l'ordre de Saint-Michel, et à la charge de Premier peintre il joignit les fonctions de garde des dessins et tableaux du Roi, de directeur des Gobelins, de chancelier et directeur de l'Académie. Il réduisit à l'état de collaborateurs presque tous les peintres : Baudren Yvart, les deux Sève, Verdier, Testelin, Monnoyer, Houasse, Francart, Patel, Genoëls, les Boullogne, les Coypel, Jouvenet, des inconnus comme des illustres ; les sculpteurs, depuis Girardon, Desjardins, Michel Anguier, Coysevox, les Marsy, jusqu'à Regnaudin, Le Hongre, Guérin, Tuby, Hutinot ; il faudrait en citer bien d'autres. A tous il imposa son style. Il dirigea les arts industriels. Il couvrit de ses peintures les maisons royales, les châteaux, les hôtels, les églises. Il donna des modèles pour les sculptures, les fontaines, les bosquets, pour les pavillons de Versailles ou de Marly. Les tapisseries, les stucs, les ciselures, la vaisselle d'or et d'ar-



Phot. Giraudon.

Fig. 420. — Le Sommeil, par Le Brun. Plafond du château de Vaux. D'après la copie de Du Tertre (1755-1842).
(Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.)

gent du Roi, les meubles furent exécutés d'après ses dessins; il fournit des croquis pour la décoration des vaisseaux royaux. Il organisa des fêtes, des cérémonies.

Rien jusqu'en 1683 n'atteignit cette prodigieuse destinée. Il touchait des gages considérables de huit et douze mille livres, sans compter les commandes, les générosités royales répétées par vingt et vingt-deux mille livres. Louis XIV lui donna un terrain à Versailles et l'argent pour y bâtir, l'emmena avec lui dans quelques-unes de ses expéditions militaires. Ses clients appartenaient à la plus haute société, ou à la plus riche : le Grand Condé aussi bien que le banquier Hervart.



Phot. Alinari

Fig. 421. — Le Vœu de Jephté, par Le Brun.
(Musée des Offices, Florence.)

Mais la situation changea presque immédiatement après la mort de Colbert, car Louvois ne pardonna pas à presque tous ceux qu'il avait protégés. Il chercha toutes sortes de chicanes à Le Brun, le fit surveiller par son commis La Chapelle, lui infligea des humiliations jusque dans les Gobelins où il avait rendu tant de services, lui opposa son rival Mignard. Nous avons déjà parlé (voir ci-dessus, p. 615) de la lutte entre les deux artistes. Jusqu'au bout Mignard se montra fort âpre. Ce fut dans leurs œuvres surtout qu'on les opposa l'un à l'autre. Que Mignard peigne un *Portement de Croix*, immédiatement Louvois le fait offrir à Louis XIV, mais Le Brun répond par une *Élévation en croix*, et voici la Cour partagée. L'amitié de quelques grands seigneurs, l'intervention (bien peu active) du Roi épargnèrent à Le Brun une disgrâce complète; néanmoins il mourut fort découragé, comme tant d'autres serviteurs du Souverain.

On ignore encore bien des choses sur cet homme qui tint une telle place et si en vue parmi ses contemporains. De sa vie de famille nous ne savons presque rien; il avait épousé Suzanne Butay, fille d'un peintre obscur; il n'en eut pas d'enfant et, malgré la haute destinée de son mari,

elle resta toujours dans l'obscurité. Lui-même, d'ailleurs, absorbé sans doute par des travaux qui auraient suffi à occuper plusieurs activités, ne paraît pas s'être mêlé jamais au monde, au cérémonial, aux fêtes de la Cour, si ce n'est pour les organiser. On lui a reproché des intrigues contre ceux qui ne pliaient pas devant ses volontés, une ambition âpre, des jalousies, de la dureté; il suffirait presque de dire de la sécheresse. Il appartient à cette race d'hommes qui ne donnent à leur existence qu'un



Phot. Hanfstaengl

Fig. 422. — La Famille du banquier Jabach, par Le Brun.
(Musée de Berlin.)

but : l'exercice de l'autorité, et qu'une joie : celle de se sentir au-dessus des autres. Mais il y a lieu de ne pas forcer la note et de reléguer dans les légendes ce qu'on a dit sur sa conduite à l'égard de Le Sueur, pour ne prendre qu'un exemple des calomnies répandues contre lui. On notera du moins sa piété très pratiquante. Ce fut un fidèle de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, sa paroisse; il y a laissé son souvenir par des œuvres, dont une de premier ordre et d'une inspiration pathétique, le tombeau de sa mère[1], qui permettrait de penser qu'il a été un bon fils.

Il y a plus d'intérêt à définir l'esprit de ce personnage, puisqu'il a

1. Voir le chapitre suivant.

exercé une si grande influence sur l'art de son temps. Esprit très complexe : précis, positif, dogmatique, ordonné, raisonneur et aimant la raison à la façon de Boileau; ennemi de toutes les innovations, de toutes les hardiesses, partisan décidé de la règle, des principes, docile comme la plupart de ses contemporains à l'autorité des maîtres reconnus : les anciens, Raphaël, Poussin. Complexe pourtant, disions-nous; c'est que Le Brun avait une propension à raffiner sur les idées et en même temps à mêler de façon singulière le lieu commun et la subtilité. Il avait dans l'esprit une tournure philosophique où sa pensée se quintessenciait. Ce qu'il a écrit ou dessiné sur les passions, sur l'expression des passions, sur les rapports de la physionomie et du type physique avec l'être moral, et, plus encore, sur les rapprochements entre le visage de l'homme et celui de l'animal, en relation avec leur caractère, repose sur un fond d'observation très simple, qu'il complique à outrance.

Ainsi les tendances de son intelligence aussi bien que les idées du temps l'amenaient à l'allégorie et, par une suite logique, au symbole. Pour le comprendre, on n'a qu'à lire ses conférences sur Poussin ou sur Raphaël : « M. Poussin n'a fait paraître qu'un bras à chacun des anges pour faire voir que l'état de la grâce n'est pas encore dans la perfection, et, si les jambes sont enlacées l'une dans l'autre et font des mouvements contraires, c'est.... que la chair convoite contre l'esprit et l'esprit contre la chair, et ces choses sont contraires l'une à l'autre » — ou à parcourir les commentaires de Nivelon sur ses tableaux. Ce médiocre élève de Le Brun, qui s'est fait l'historiographe de son maître, vaut la peine d'être lu, moins à cause des renseignements qu'il apporte et dont il faut se défier trop souvent que pour l'interprétation qu'il donne des œuvres de l'artiste. Car si son admiration béate pour l'homme et pour le peintre dénote une intelligence sans portée, les intentions plus ou moins cachées qu'il révèle dans beaucoup des tableaux de son maître, pour exagérées qu'elles soient, correspondent néanmoins à certains témoignages émanés de Le Brun lui-même (on vient de voir un fragment de sa conférence sur Poussin) et aux idées du temps.

Les œuvres. — On a souvent parlé de la « prodigieuse fécondité » de Le Brun. Elle n'est pas dans ses tableaux proprement dits; bien d'autres artistes du temps fourniraient matière à un catalogue plus étendu, et ce n'est pas là qu'il faut chercher le grand Le Brun. Il a fait des portraits, quelques-uns remarquables : Fouquet, Séguier, Louis XIV, la Famille Jabach, cette dernière toile presque exceptionnelle dans son œuvre, et qu'on attribuerait facilement à un maître hollandais. Il a représenté les événements contemporains, mais avec la collaboration de Van der Meulen, qui lui a donné peut-être plus qu'il n'a reçu de lui. Il a traité

avec sa facilité adroite autant que superficielle tous les genres dits historiques et abordé tous les sujets qu'on cherchait alors dans la Bible, les Évangiles, l'antiquité : *Moïse, les filles de Jéthro, le Vœu de Jephté, l'archange Gabriel, la Vie du Christ,* les *Saints* et les *Saintes*, les *Martyrs*, et aussi bien les *Dieux de l'Olympe, Hercule, Vénus et Adonis,* la *Légende de Méléagre, Mézence,* etc. Comme ses contemporains, il « prenait son bien partout où il le trouvait », tout lui était bon. Rien dans ces motifs ne paraît l'avoir vraiment inspiré.

Il fut avant tout l'homme de la grande peinture décorative et monu-



Phot Giraudon.

Fig. 425. — Château de Versailles. Angle du Plafond du Grand Escalier. Gravé par Baudet.

mentale. Après 1661, la série devient presque incommensurable : Galerie d'Apollon au Louvre; salles du château de Saint-Germain; Escalier des ambassadeurs à Versailles, Galerie des glaces, Salons de la Guerre et de la Paix; Pavillon de l'Aurore et chapelle du château de Sceaux, etc.

Plus que tout autre il était préparé aux conditions de cet art particulier par son tempérament d'artiste, par son esprit, par son éducation. Il avait en effet une remarquable vivacité de conception plastique, de composition, d'exécution. On en juge par le nombre incalculable de ses dessins, de ses esquisses. Qualités mais aussi défauts, qui expliquent sans doute pourquoi presque toutes ses œuvres se ressentent d'une certaine banalité, se répètent trop souvent et laissent l'impression de la hâte, de l'improvisation, mais grand avantage pour l'artiste appelé à servir un roi qui n'aimait pas à attendre. Son intelligence participait de son talent ou

son talent de son intelligence : beaucoup de compréhension, de souplesse, un sens psychologique affiné, mais superficiel, l'aptitude à embrasser les idées générales présentées sous la forme de lieux communs. Enfin, ce grand travailleur s'était muni de bonne heure de matériaux, qu'il emmagasina soigneusement et employa en homme pratique. A Rome, il avait tout copié : l'antique, Raphaël, les Carrache, des monuments d'architecture, des ustensiles, des armes, jusqu'aux moindres détails de la vie des anciens, tout ce en quoi consistaient alors les éléments de la grande peinture. Il se servit de ces « cahiers de textes », jusqu'à les épuiser, mais sans avoir de scrupule à y revenir sans cesse.

Le rôle de Le Brun dans les différents arts. — Nous nous sommes demandé à propos de Mansart (p. 570), et nous aurions pu le faire à propos de Le Vau, quelle part doit revenir à Le Brun dans la décoration architecturale. Il faut étendre ici la question à toutes les formes de l'art, pour se rendre compte de son influence et mieux comprendre les raisons de l'unité que l'on constate dans le style Louis XIV. Il n'y a pas à douter que Le Brun ait dirigé presque tous les grands travaux de peinture accomplis dans les châteaux royaux. Il donna aux prérogatives du Premier peintre une extension qu'elles n'avaient pas eue avant lui, qu'elles n'eurent pas après. Son activité, sa personnalité irrésistible imprimèrent à la fonction un caractère exceptionnel. Il ne se borna point à désigner des sujets et à les confier à des artistes sous sa surveillance. A partir du jour où il devint vraiment le maître, c'est-à-dire à partir de son entrée à Versailles, il concentra entre ses mains toutes les entreprises et groupa tous les peintres, sauf Mignard. Il dessinait un premier projet, suivi d'études de détail, peignait le plus souvent une esquisse assez poussée, qu'il livrait comme modèle à ses aides et qu'il retouchait plus ou moins une fois traitée en grand. On saisit fort bien le mode de son action dans la Galerie des glaces, où l'on peut comparer le tableau de la conquête de la Franche-Comté à une et même deux esquisses préparatoires et à des dessins du Louvre.

Même intervention aussi étroite dans la sculpture ; on n'en trouverait en aucun temps et aucun pays des exemples aussi saisissants. Il ne nous appartient pas d'en déterminer le caractère (voir chapitre xi) ; nous devons du moins la signaler. A Versailles, seul ou en collaboration avec les Perrault, il donne les modèles de presque tous les ensembles décoratifs dans les jardins : fontaines, bassins, jeux d'eau, etc. Les statues sont sculptées « sur le dessein de M. Le Brun ». Les *comptes des Bâtiments du Roi* et les gravures du temps l'établissent. En dehors de Versailles, il fournit des croquis pour un grand nombre de tombeaux : de Créquy, de Vaubrun, de Colbert, de sa propre mère et peut-être de Richelieu. Les statuaires



Phot Alinari

CH. LE BRUN _ L'ENTRÉE D'ALEXANDRE A BABYLONE

(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin, Paris

se bornaient à l'exécution et se réduisaient à traduire, à peine à interpréter autrement que par la spécialité de leur technique.

Nous avons moins d'informations sur son rôle dans l'architecture. On a trouvé un brevet qui le nommait membre de l'Académie d'architecture ; pourtant son nom ne figure sur aucune liste du temps, ni sa signature à la suite d'aucun procès-verbal de la Compagnie. Par contre, il fit partie de l'espèce de Conseil intime des bâtiments établi par Colbert et, à ce titre, donna son avis sur les projets relatifs au Nouveau Louvre. Du reste, il affecta de construire ; la façade occidentale de l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris s'éleva sur ses dessins, ce qui explique peut-être que les architectes l'aient critiquée. Il essaya de composer cet « ordre français » que rêvait Colbert. Il concourut, sans succès d'ailleurs, pour l'arc de triomphe du Faubourg-Saint-Antoine (voir ci-dessus, p. 547). On conserve de lui des dessins nombreux pour des fontaines, des portes triomphales, des pavillons. Mais quelle place lui était réservée, lorsqu'il se trouvait en contact avec un architecte? On lui attribue généralement presque toute la décoration des intérieurs, à la petite galerie du Louvre, par exemple, ou dans les appartements de Versailles et à la Galerie des glaces. Voici un témoignage d'un nouvelliste (dit M. de Nolhac dans son *Histoire du Château de Versailles*) : « Monsieur Le Brun a fait tout le dessin (de la Galerie des glaces), c'est-à-dire que les ornements, la sculpture et enfin toutes les choses qui contribuent à l'enrichissement de la Galerie partent du génie de ce Premier peintre de Sa Majesté ». C'était donc de lui aussi « les chapiteaux et les bazes de bronze doré et tous les pilastres d'un marbre choisi et les glaces qui font de fausses fenêtres vis-à-vis des véritables et multiplient un million



Phot. Giraudon.

Fig. 424. — Persée et Andromède, projet de fontaine par Le Brun.

de fois la galerie »? Or ici il ne s'agit plus d'ornementation, mais bien d'un élément essentiel de l'architecture proprement dite. Ainsi Mansart aurait abandonné à un autre la direction d'une des parties les plus nobles et les plus délicates, réservées ordinairement à l'architecte. Il est vrai qu'il n'occupait pas encore en 1679 la haute situation qu'il obtint quelques années après.

Le même problème se pose à propos de Marly. Si l'on excepte le corps de bâtiment central destiné au Roi, on y rencontre Le Brun autant que Mansart. Les douze pavillons qui accompagnaient le château furent tous ou presque tous élevés d'après ses dessins; il en avait multiplié les croquis préparatoires avec une fécondité inlassable. Il ne faut pas trop l'en louer, car il y apporta plus de fantaisie que de goût et il traita les façades en décor de théâtre. Il y multiplia les bas-reliefs, les médaillons, les cariatides, les motifs composés en véritables tableaux, même les trompe-l'œil. Il affaiblit, il amollit la ligne architecturale, ou même il la brise, la déchiquette, en la subordonnant aux figures multiples qu'il y introduit, faussant ainsi toute l'ordonnance et renversant les conditions de l'art de construire. Sans obéir au purisme des théoriciens épris à outrance du dogmatisme logique, on peut dire qu'il y avait là une perversion du style qui ne s'excusait par aucun mérite d'invention ou de beauté.

Le Brun et les arts somptuaires. — En tout cas, on ne saurait nier l'importance de son action dans « toutes les choses qui contribuent à l'enrichissement des appartements », comme disait le nouvelliste. Ici apparaît le Directeur des Gobelins, aussi grand dans cette partie de son rôle que le peintre ou, si on le préfère, plus réellement créateur.

Il reçut la direction de la Manufacture des Gobelins, lors de sa reconstitution par Colbert à la fin de 1663; il la garda, lors de l'organisation définitive en 1667, jusqu'à sa mort en 1690, mais avec bien des traverses, des mécomptes, des difficultés, lorsque Louvois eut remplacé Colbert en 1683. Néanmoins, pendant plus de vingt-cinq ans, tous les arts industriels dépendirent de lui, puisque les Gobelins, on le sait, fournissaient aux demeures royales non seulement les tapisseries, mais tout l'ameublement et particulièrement la « vaisselle d'argent et d'or », vases, guéridons, caisses, surtouts, aiguières, lustres, torchères, etc. Le Brun avait été préparé à son rôle par les travaux accomplis au château de Vaux (qu'on retrouve à toutes les origines de l'art de Louis XIV), par la direction de la fabrique de tapisseries établie par Fouquet à Maincy, par des études personnelles et surtout peut-être par son goût qu'on sent passionné pour ces œuvres de noble luxe.

Dans les lettres de 1667, Colbert rappelle les travaux accomplis à la Manufacture des Gobelins. Le Roi, dit-il, y avait fait venir les peintres de

la plus grande réputation, les tapissiers les plus habiles; les ouvrages qu'on y fait surpassent ce qui vient de plus exquis des pays étrangers. Le Brun, de son côté, traçait le tableau de l'activité déployée aux Gobelins : « Le sieur Cucci, Romain, travaille aux grands cabinets d'ébène, sculpture, miniature, orfèvrerie et pierreries. Il travaille aussi aux fermetures des portes et des fenêtres des maisons royales, le tout cizelé.... Il a déjà fait six grands cabinets pour le Roi, qui sont des ouvrages d'une beauté achevée : le premier est appelé le char d'Apollon, le second, celui



Phot. Alinari.

Fig. 425. — Louis XIV visitant les Gobelins.
(Tapisserie d'après le dessin de Le Brun.)
(Château de Versailles.)

de Diane.... Le sieur de Villiers travaille aux grands ouvrages d'argenterie, et ce n'est pas sans raison que je les dis grands, puisqu'il a fait des cuvettes du poids d'onze cens marcs (cinq cent trente livres environ). » A côté de ces dignes artisans industriels figuraient les peintres Yvart, de Sève, Monnoyer et en première ligne Van der Meulen, les graveurs Genoëls, Baudewins, etc. Et, pour donner « à l'établissement une forme constante et perpétuelle », comme disait Colbert, une école de dessinateurs, d'ouvriers d'art, qui préparait l'avenir.

La célèbre tapisserie qui représente une visite de Louis XIV aux Gobelins met sous nos yeux une accumulation de trésors de toute sorte, de ces trésors qui disparurent, lorsqu'en 1689 et 1691 le Roi dut vendre sa vaisselle d'or et d'argent pour combler — pour essayer de combler — le déficit qui se creusait de plus en plus. Des valets clouent des tapisseries.

apportent à grands efforts des vases de bronze ou d'argent, des tables incrustées d'écaille, des caisses d'argent; de grands tapis se déploient somptueusement sur le plancher. La tapisserie elle-même, avec sa bordure aux armes royales ornée de rinceaux, de sphinx et de médaillons, est une des plus belles œuvres sorties de l'atelier.

Nous retrouvons ces richesses dans les descriptions enthousiastes de la Galerie des glaces par les écrivains du temps. « Sans parler d'un grand nombre de figures et de statues d'argent, combien y avait-il de caisses d'orangers, de bassins et de corbeilles d'argent, de tables! combien de balustres, d'escabellons, de guéridons, de torchères, de cassolettes, de girandoles! Dans ces ouvrages, l'excellence du travail dépassait même celle de la matière; cependant, à considérer le seul prix de l'argent, qui montait à la valeur de plusieurs millions d'or, on pouvait dire qu'il n'y avait pas ailleurs de richesse semblable. » Et voici un de ces beaux tapis que foulèrent de leurs hauts talons ou de leurs pieds délicats les seigneurs et les dames du temps à Versailles ou Marly : « Le quatrième est un autre tapis d'un grand compartiment fond brun, la bordure de feuilles renversées, sur laquelle sont quatre sphinx à teste de femme; aux deux bouts, deux globes du monde couronnés et environnés de branches de laurier avec rinceaux; dans le milieu est un autre petit compartiment fond blanc, aussi avec rinceaux, et, dans le milieu, un plus petit compartiment fond bleu, dans lequel il y a une teste d'Apollon couronnée et accompagnée de festons de fleurs et de cornes d'abondance. »



Phot. Giraudon.

Fig. 426. — La Grande Galerie sous Louis XIV, d'après Sébastien Leclerc.

Le tapis était long de sept aunes trois quarts, large de quatre aunes trois quarts.

Ou encore, au château vieux de Saint-Germain : « Je défie l'imagination la plus riche et la plus heureuse de se former une idée de choses qui puissent montrer tout ensemble tant d'art, tant d'esprit et tant de magnificence. Tous les murs et les plafonds sont revêtus de glaces et de miroirs, avec des quadres et des ornemens dont l'or fait la moindre richesse. On y marche sur des planchers qui seraient dignes de faire la



FIG. 427. — La Conquête de la Franche-Comté. Plafond de la Galerie des Glaces, à Versailles. Gravé par Massé, d'après Le Brun.

pompe des plus belles voûtes et d'estre au-dessus des testes les plus superbes. Ce ne sont que marbres de toutes les couleurs, des ouvrages en mosaïque et des parquets de pièces de rapport. On y voit en tous les coins et en cent autres endroits des vases d'argent chargés de fleurs, des pilastres et des Termes de même métal qui portent des filigranes d'or. »

On pouvait y voir aussi des merveilles de ce genre : « Un grand et riche chandelier de cristal à couronne, de six pieds de haut sur quatre pieds de large, à seize branches et seize bobèches de cristal, composé d'un entablement sur lequel sont posées huit consolles de cuivre doré garnies de pierreries. Entre lesdites consolles sont huit grosses pièces de cristal taillées en cœur : ledit entablement supporté par huit autres

et huit demies consolles enrichies de cristaux, et au-dessous deux cercles dorés, garnis de pierreries et enrichis de belles boulles de cristal, dont une très grosse termine. »

Même profusion de luxe dans le Salon de Diane : « Quatre grands lustres d'argent et quatre chandeliers de même matière et de deux pieds de haut, posés sur des guéridons dorés de six pieds, sont aux angles d'un billard couvert d'un grand tapis traînant à terre, de velours cramoisi, garni d'une frange d'or au bas. Quatre formes du même velours galonné d'or, posées sur deux estrades couvertes de tapis de Perse, rehaussés d'or et d'argent, servent aux dames quand elles veulent s'asseoir pour regarder jouer au billard. Quatre caisses d'orangers d'argent de trois pieds de haut et de deux de diamètre, posées sur des bases de même matière hautes d'un pied, et quatre girandoles d'argent portées par des guéridons dorés sont aux côtés des formes. Une grande cassolette, quatre grands vases et quatre plus petits parent le bord de la cheminée et deux chenets d'argent de deux pieds de haut sont au foyer. » Voilà le cadre fait pour la brillante société du temps. Voilà aussi l'œuvre de Le Brun dans une sorte d'exaltation d'invention, c'est presque un Le Brun lyrique.

Le Brun et la peinture monumentale. — Et le voici épique. Sans nier en effet l'intérêt de ces œuvres, allons tout de suite chercher Le Brun à Versailles en pleine maîtrise et en véritable héraut inspiré des grandes actions du Roi. L'Escalier des ambassadeurs, la Galerie des glaces offraient un magnifique cadre à remplir et il se plaisait à ces ouvrages grandioses. Il se fût volontiers approprié le mot de Puget, « devant qui tremblait le marbre ».

A l'Escalier des ambassadeurs, il imagina de représenter dans des fenêtres feintes les visiteurs venus de toutes les parties du monde pour admirer les splendeurs de Versailles. Quatre tableaux célébraient les victoires du Roi dans la guerre de Hollande. Autour de la baie horizontale vitrée, d'où la lumière se répandait partout (ci-dessus, p. 557), on voyait *le Passage du Rhin*, *l'Attaque des places fortes de Hollande*, puis des motifs allégoriques, allusions à la protection accordée aux lettres et aux arts. Il faut signaler comme des morceaux décoratifs du plus grand ordre les proues de navires que survolaient des génies ailés. Jamais peut-être l'imagination de Le Brun n'a eu plus de richesse, plus de fantaisie. Dans les intervalles, le peintre avait repris le thème des *Quatre Parties du monde*, mais, cette fois, il les symbolisait par des femmes ayant le type et le costume des femmes de l'Europe, de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique, type et costume librement interprétés. Rien ne reste plus de ces peintures, les graveurs nous en ont conservé l'ordonnance et la composition. Le Brun ne perd peut-être pas autant qu'un autre à cette transposition.

M. de Nolhac a observé avec raison que l'idée première des peintures de la Grande galerie se trouve déjà dans celles de l'Escalier des ambassadeurs : les deux œuvres se suivent de près, puisque la décoration de la Galerie commença vers 1679. Huit grandes toiles, deux voussures, douze médaillons, six camaïeux, voilà la distribution de ce vaste champ offert à l'imagination de Le Brun. Il va y répandre en motifs variés toutes les grandeurs du règne depuis 1661 jusqu'en 1678 : grandeurs de la paix et de la guerre, où Louis XIV paraîtra sans cesse sous la figure de Jupiter, d'Apollon, de Mars, et entouré de toutes les divinités de l'Olympe. « Je sens que je deviens Dieu », aurait-il pu dire, lui aussi, en se contemplant. Une fois de plus s'appliquait la recommandation de Pellisson ou plutôt de Colbert : « Il faut louer le Roi partout... par le récit de ses exploits ».

Au centre de la voûte de la galerie, une grande composition qui en épouse tout le contour représente le Roi prenant en main le gouvernement de la France, en face des puissances étrangères encore redoutables : *Gouvernement personnel du Roi*, *Faste des puissances voisines de la France*. Le Roi siège sous un dais magnifique. Il a auprès de lui Mars et Minerve. Assise à l'un des coins du tableau, la France, revêtue d'un grand manteau bleu semé de fleurs de lis d'or, accable d'un lourd bouclier la Discorde abattue. Dans le ciel, la Gloire présente au jeune souverain une couronne d'or enrichie d'étoiles, pendant que Mercure va annoncer au Monde sa grandeur naissante. De l'autre côté, la Hollande, l'Espagne, l'Allemagne, avec leurs symboles, se groupent encore fières, mais dans l'attente des grands événements qui se préparent. Puis viennent, dans les autres cadres, les conquêtes et les gloires : *le Passage du Rhin, la seconde Conquête de la Franche-Comté, la Hollande acceptant la paix* ou bien *les Ambassades envoyées des extrémités de la Terre, l'Établissement de l'Hôtel royal des Invalides, la Protection accordée aux Beaux-Arts, le Rétablissement de la Navigation*, etc. Il faut joindre les deux Salons de la Guerre et de la Paix à la Galerie pour avoir le sens intégral de cette apothéose dont on chercherait en vain un autre exemple. Au Salon de la Guerre, la France victorieuse avait autour d'elle : l'Allemagne, l'Espagne, la Hollande vaincues. Au Salon de la Paix (inachevé sous Louis XIV), elle groupait les mêmes puissances, mais en assurant à l'Europe les bienfaits de la concorde... sous sa domination [1] !

On peut classer dans les œuvres capitales de Le Brun la décoration de la chapelle du château de Sceaux, où il eut peut-être l'idée de rivaliser encore une fois avec Mignard. Malheureusement il n'en reste que les cinq planches gravées par Gérard Audran. Quelques descriptions contemporaines permettent de retrouver les pensées chères à l'esprit de Le Brun.

1. La décoration de ce salon ne fut complètement terminée qu'au XVIIIe siècle.

Guillet de Saint-Georges écrit : « M. Le Brun peignit à fresque la voûte de la chapelle de Sceaux, et, comme les figures de marbre qui sont sur l'autel et qui ont été faites d'après les dessins de M. Le Brun par M. Tuby représentent le baptême du Sauveur, il fit convenir le sujet de ses peintures à ce grand mystère. Il a donc peint dans la voûte une Gloire céleste, où le Père Éternel est représenté dans le moment qu'il prononça ces paroles rapportées par saint Mathieu dans le troisième chapitre de son Évangile : « C'est ici mon fils bien aimé en qui j'ai mis toute mon affection ». Parmi les expressions qui contribuent à marquer la splendeur de cette Gloire, ajoute-t-il, « M. Le Brun y a donné des symboles de la Loi de nature, de la Loi de Moïse et de la Loi de grâce, et y fit paraître



Phot. Neurdein

Fig. 428. — Le Passage du Rhin, par Van der Meulen.
Musée du Louvre.

les figures allégoriques de la Foi, de la Charité, de la Pureté et de l'Obéissance ».

C'est bien autre chose comme interprétation chez Nivelon! Il voit des anges occupés à enlever l'arche d'alliance, pour exprimer que la nouvelle arche est la parole du Christ ; d'autres qui s'efforcent d'emporter un grand vase, pour montrer qu'une partie des monuments de l'ancienne religion, telles les coupes d'or, est gardée dans la nouvelle. Et il y a des vêtements verts bordés de rouge (couleur sang), qui rappellent que le salut des hommes a été fondé sur l'effusion du sang de Jésus-Christ!

Au pavillon de l'Aurore, dans le même château, Le Brun entreprit cette fois de rivaliser avec le Guerchin et le Guide. Il représenta « l'Aurore avec sa suite brillante, qui abandonne Céphale pour commencer à éclairer l'Univers. Elle tient la roue du Zodiaque et regarde le Point du jour qui la précède. Son char est attelé de deux coursiers pleins de feu. L'Amour tient les rênes de l'un, l'autre est conduit par deux Amours.... La Terre, représentée par une femme appuyée sur une urne, fait rayer

le lait de son sein, en même temps qu'elle se débarrasse de son manteau, d'où quantité d'oiseaux se répandent dans les airs.... Dans l'éloignement, le char du Soleil commence à paraître. » Nous abrégeons la description d'une composition très chargée, comme beaucoup de celles de Le Brun. On croyait la peinture détruite; elle existe encore, avec des restaurations



Phot Giraudon.

Fig. 429. — Le Passage du Rhin. Plafond de la Galerie des Glaces, à Versailles. Gravé par Massé, d'après Le Brun.

malencontreuses. Elle reste dans la note de toutes les peintures de Le Brun, d'un « coloris plutôt dur et sombre ».

Gérard Audran. — Il faut ici parler du graveur Gérard Audran, car il semble vraiment qu'on ne puisse le comprendre sans Le Brun, ni Le Brun sans lui.

Gérard Audran (1640-1703) appartenait à une de ces familles d'artistes qui jadis se continuaient de génération en génération; il était né d'un père graveur, l'un de ses frères exerça le même art que lui, l'autre se donna à la peinture, et l'on retrouve des Audran, graveurs,

dessinateurs ou peintres, jusqu'au milieu, même jusqu'à la fin du xviiie siècle[1].

Gérard alla de bonne heure à Rome (1666); il en fut rappelé par Colbert, qui lui donna la faveur d'un logement aux Gobelins. Académicien en 1674, conseiller en 1681, il termina en 1705 une existence qui n'a guère d'autre histoire que celle de ses œuvres.

C'est dans la spécialité de son art le représentant le plus accompli des théories artistiques du temps. Au classicisme, il donne les estampes

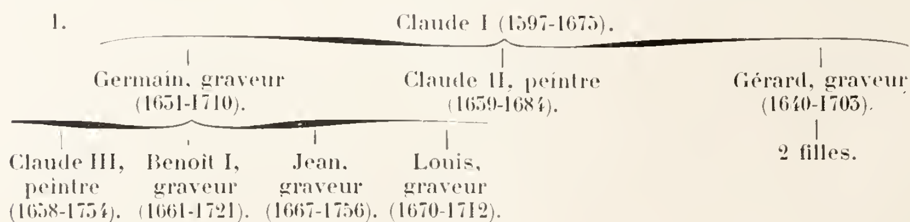


Phot. Giraudon.

Fig. 450. — Fresque de la voûte de la chapelle du château de Sceaux, par Le Brun, gravée par G. Audran. Fragment.

d'après Raphaël, Poussin, Le Sueur; à l'académisme, les planches d'après Mignard et Le Brun. Bien qu'il ait été assez hardiment jusqu'à La Fage, il n'a accepté ni le réalisme, sauf dans ses portraits, ni le genre. On compte de son burin deux cent quinze estampes, dont quelques-unes de très grand format.

Sans doute on admire en lui l'interprète des grands classiques et celui de Mignard dans la gravure (en six feuilles) de la gigantesque fresque du Val-de-Grâce. Pourtant son nom, je crois bien, restera toujours

1.


attaché à celui de Le Brun. *L'histoire d'Alexandre* (en dix-huit planches), les peintures décoratives de Sceaux (en dix feuilles), voilà sans doute ce qui correspondait le mieux à son génie. Voilà où il s'est mis tout entier et sans effort. Car telle est bien l'impression qu'on éprouve en face de ces admirables planches, où il semble qu'il se soit joué des difficultés que présentait la traduction de ces pages d'une ampleur exceptionnelle. On est frappé au premier coup d'œil de l'habileté du travail technique, de l'harmonie des lumières et des ombres, de l'impression d'ordonnance et d'équilibre des masses dans l'ensemble. Puis, c'est la largeur et l'aisance du dessin, aussi libre et souple que celui de Le Brun, la beauté



Phot. Giraudon

Fig. 451. — Fresque de la coupole du Val-de-Grâce, à Paris, par Pierre Mignard, gravée par G. Audran. Fragment.

des tailles si variées, si bien appropriées à chaque partie, si vibrantes dans leur régularité, la limpidité fluide des horizons.

On a souvent dit qu'Audran avait servi le génie et la gloire de Le Brun. Il n'y a pas grande exagération à dire que celui-ci ne perd pas à être vu chez lui et par lui, si l'on n'ose pas dire qu'il y gagne.

Jugements sur Le Brun. — Il a été très admiré et loué de son temps et encore au début du xviiie siècle. « Il avait un beau génie, écrit un biographe, l'esprit pénétrant et le jugement solide; il inventait facilement, mais avec réflexion; il ne faisait rien entrer dans la composition de ses tableaux qu'il n'y eût bien pensé; il consultait les livres et les savants. » On goûtait surtout chez lui les qualités qui étaient celles de son époque : la mesure dans la vigueur, la science, l'ordonnance, la splendeur de ses compositions. L'idée de l'ordonnance, considérée comme la base de toute expression de la pensée, reparaît presque toujours chez ses panégyristes. L'abbé Dubos, comparant (après Charles Perrault) les *Pèlerins*

d'Emmaüs de Véronèse et la *Famille de Darius* de Le Brun, conclut en ces termes :

« Un peu d'attention sur ces tableaux fera juger que, si Paul Véronèse est un méchant voisin pour Le Brun, quant au coloris, le Français est encore un plus mauvais voisin pour l'Italien, quant à la poésie pittoresque et à l'expression. » Cela se peut, à la rigueur, accepter. Personne, d'autre part, ne contestera le génie décoratif de Le Brun, où éclate la puissance d'une personnalité exceptionnelle. Il devient l'égal des plus grands artistes — qu'il imite d'ailleurs — dans toutes les œuvres de somptuosité. L'*Entrée d'Alexandre à Babylone* peut se comparer aux conceptions les plus éclatantes des Italiens, depuis Mantegna, qu'elle rappelle. Mais quel malheur que ce peintre ait trop souvent oublié ou négligé de l'être !

Ne lui demandons en effet ni le charme, ni les harmonies délicates, ni la vibration éclatante de la couleur. Rien de pareil chez lui. Dans les œuvres qui lui appartiennent en propre, dans les tableaux de chevalet, surtout de sa première manière, il confond l'enluminure avec la couleur. Dans les *Batailles d'Alexandre*, au contraire, il force le ton, il le brutalise, il abuse des bruns épais ou des rouges crus. Quant à ses œuvres décoratives, nous y rencontrons plus de souplesse de pinceau, plus de vivacité et d'aisance dans la couleur, mais nous ne pouvons guère l'y juger complètement, d'abord parce qu'il y employa des collaborateurs, puis parce qu'elles ont subi des restaurations. Quelques esquisses, au moins, montrent que son œil ne voyait pas toujours terne.

On trouvera chez peu de peintres un dessin plus facile, plus maître de lui, d'une exécution plus alerte. Mais aussi que d'habitudes de pure pratique, que de rendu approximatif, conventionnel ! Quelle rondeur dans le contour ! Cela noté, on reconnaîtra aussi chez lui un sens prestigieux du mouvement, la justesse de la gesticulation, la hardiesse des attitudes. Dans les *Batailles d'Alexandre*, dans les toiles de la Galerie des glaces, dans d'autres toiles moins célèbres, il y a des mêlées d'hommes et de chevaux, des envolements de corps suspendus dans le vide où l'on ne peut s'empêcher d'admirer l'aisance dans le tour de force. Morceaux de bravoure qui font songer, eux aussi, aux machines de l'Opéra.

Ce représentant du classicisme, au moins aux yeux des contemporains, manquait de la qualité qui fait les vrais classiques, la valeur de la pensée et la profondeur du sentiment. Toutes les œuvres où il développe des thèmes historiques ou philosophiques n'apparaissent que comme du Poussin pastiché, et les tableaux religieux sortent directement de l'École bolonaise. Ainsi cette âme religieuse ne trouva jamais dans la peinture les inspirations heureuses de tendresse ou de foi, qu'on rencontre chez Le Sueur ou chez Philippe de Champaigne.

D'autre part, il a voulu être théoricien, il ne fut que pédagogue ; son bon sens moyen l'y disposait. Il accommoda en lieux communs quelques idées empruntées à Poussin et à ses prédécesseurs ou encore à Descartes et aux savants de son temps. Mais il mit une telle passion et il apporta une si grande puissance à répandre les doctrines esthétiques courantes qu'on a fini par lui en attribuer la paternité et, plus tard, la responsabilité.

Pourtant, après avoir exercé pendant sa vie une telle prépondérance, il faut bien constater qu'il n'en resta presque rien après sa mort.



Phot. Bulloz.

Fig. 452. — La Chute des Anges rebelles, par Le Brun.
(Musée de Troyes.)

Les peintures d'Antoine Coypel dans la Galerie du Palais-Royal, entre 1700 et 1716, marquent peut-être le dernier terme du prolongement de son style. L'art du xviiie siècle, dans ses œuvres originales, s'éloigna de ses leçons. On pourrait croire qu'à la reprise des doctrines classiques avec David, Le Brun serait devenu le maître invoqué. Il n'en fut rien, on s'adressa aux anciens, à Raphaël, jamais à lui. Moins encore que les classiques, les Romantiques ou les Réalistes se réclamèrent de son nom. On ne songera certainement pas à s'en étonner.

C'est que, s'il a laissé un souvenir éclatant, il n'a pas légué de grands exemples durables, ou peut-être fut-il trop exclusivement de son temps pour être de tous les temps.

Conclure sur Le Brun, n'est-ce pas conclure sur tout l'art de Louis XIV, au moment de sa pleine expansion et de sa plus complète expression?

Il le résume, en effet, il tient de lui ce qu'il est, mais aussi il le domine. Qu'on étudie la peinture, la sculpture, l'architecture, c'est partout, comme chez Le Brun, une théorie fondée sur la Raison, sur les leçons de l'antiquité et de l'Italie ; c'est le besoin, même chez les artistes, de formuler cette théorie, soit en écrivant : Testelin, Monnoyer, Lairesse, François Blondel, soit en parlant : les architectes à l'Académie d'architecture, les peintres ou sculpteurs, Nocret, Anguier, à l'Académie de peinture. Et qui donc y a parlé plus que Le Brun? C'est l'idée du groupement ou bien en académie ou bien sous un maître et chef, c'est-à-dire encore Le Brun, accepté autant que subi.

Étudie-t-on les œuvres? Que verra-t-on dans les palais royaux, les châteaux, les églises, qui ne soit de lui ou inspiré de lui? Les classiques attardés qui suivent encore Poussin (Le Brun l'invoque sans le suivre), personne ne les regarde, pas plus d'ailleurs s'ils essaient de se faire antiques. Mignard? Un nom, sans doute, pas une doctrine, ni une école. Quelques réalistes? Intéressants à coup sûr, mais des individualités, dont les œuvres laissent intact le style dit Louis XIV.

L'architecture même s'accorde si bien avec l'art de Le Brun qu'on dirait presque qu'elle en dérive, ce qui n'est pas. Néanmoins le souvenir du peintre reste non sans raison attaché à Versailles et Marly, non seulement parce qu'il y participa sur certains points, mais surtout parce qu'il a rempli les jardins des fantaisies de son imagination et les appartements des splendeurs de l'art décoratif auquel il présida.

Cependant, l'attention plus attirée aujourd'hui vers l'architecture doit amener à mettre un nom à côté du sien : celui de Jules Hardouin-Mansart, le continuateur du château de Versailles, le constructeur de la chapelle des Invalides et de tant d'œuvres répandues dans toute la France, l'artiste qui, après Colbert et Le Brun, autant qu'eux peut-être, a exercé pendant près de vingt ans la maîtrise suprême de l'art. A vrai dire, il y a si peu de différence entre leur rôle, leur fortune (plus « vaste » chez Mansart), leur caractère, leur intelligence, leur style, qu'on songerait facilement à un Mansart qui serait un Le Brun ou à un Le Brun qui serait un Mansart.

Ainsi apparaît dans les hommes comme dans les œuvres l'unité de l'esprit français au temps de Louis XIV glorieux.

BIBLIOGRAPHIE

DES CHAPITRES IV, V, IX ET X (DE 1624 A 1695)

Pour les ouvrages généraux, les Dictionnaires, les grands Recueils de documents, les Revues Savantes, on pourra consulter les tomes IV (2e part., p. 570) et V (2e part., p. 755 et 792). Comme nous l'avions annoncé, au volume précédent (p. 200 et 268), nous rassemblons ici la bibliographie du XVIIe siècle entier.

Le peu de place dont nous disposons et le nombre énorme des ouvrages d'aujourd'hui ou du XVIIe siècle, des études particulières et des articles sur des points spéciaux, nous obligent à nous limiter étroitement et à nous borner aux livres ou articles les plus essentiels.

Généralités. — COURAJOD (LOUIS). *Leçons professées à l'École du Louvre* (1887-1896), t. III. *Origines de l'art moderne*, 1903, in-8°. — LEMONNIER (HENRY). *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, 2e édit., 1913, in-16. — *L'art français au temps de Louis XIV*, 1913, in-16. — *L'art moderne. Essais et esquisses*, 1913, in-16. — MACON (G.). *Les arts dans la Maison de Condé*, 1908, *in*-8°. — DELAPORTE (LE P.). *Du merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, 1891, in-8°. — BELEVITCH STANKEVITCH (Mlle). *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, 1910, in-8°. — CHATELAIN (Ul.). *Le surintendant N. Foucquet, protecteur des Lettres, des Arts et des Sciences*, 1905, in-8°. — BONNEFON (PAUL). Charles Perrault (*Rev. d'hist. littér. de la France*, 1904 et suiv.). — *Mémoires de ma vie, par Charles Perrault*, p. p. P. B., 1909, in-8°. — *Charles Perrault, commis de Colbert.* — *Claude Perrault, architecte et voyageur.* — CLÉMENT DE RIS. *Les amateurs d'autrefois*, 1877, in-8°. — BONNAFFÉ (EUG.). *Dictionnaire des amateurs français au* XVIIe *siècle*, 1884, in-4°. — *Recherches sur les collections de Richelieu*, 1883, in-8°. — *Les collectionneurs de l'ancienne France*, 1873, in-8°. — Objets d'art transportés de Rome en France du XVIe siècle au XIXe siècle (*Nouv. archiv. de l'art français*, 1880). — GROUCHY (Vte de). *Everard Jabach, collectionneur parisien* (*Mém. de la Soc. de l'h. de Paris*, 1894). — DUSSIEUX (LOUIS). *Les artistes français à l'étranger*, 3e édit., 1876, in-8°. — BERTOLOTTI. *Artisti francesi in Roma nei secoli* XV, XVI *e* XVII, 1886, in-8°. — ROLLAND (ROMAIN). *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895, in-8°. — PRUNIÈRES (HENRY). *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lulli*, 1913, in-8°. — *L'Opéra italien en France avant Lulli*, 1913, in-8°.

CLÉMENT (PIERRE). *Lettres, instructions et mémoires de Colbert....* 1861-1880, 8 vol., in-4°. — MONTAIGLON (ANAT. DE). *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, 1887, t. I, in-8° (1666-1694). Table générale par P. Cornu, 1912. — GUIFFREY (JULES) et BARTHÉLEMY (J.). *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, de 1663 à 1907, 1908, in-8°. — GUIFFREY (JULES). *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV* (1664-1715), 5 vol. in-8°, 1881-1901. — *Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV* (1663-1715), 2 vol. in-4°, 1885-1886. — HERLUISON. *Actes d'état civil d'artistes français*, 1873, in-8°. — GUIFFREY (JULES). *Lettres de noblesse accordées aux artistes français* (XVII-XVIIIe siècle), 1873, in-8°. — Scellés et inventaires d'artistes français du XVIIe et du XVIIIe siècle (*Nouv. archiv. de l'art fr.*, t. I, 1883-1884). — FIDIÈRE (OCTAVE). *État civil des peintres et sculpteurs de l'Académie royale. Billets d'enterrement*, de 1648 à 1715, 1883, in-8°. — AUCOC (L.). *L'Institut de France, lois, statuts et règlements concernant les anciennes Académies et l'Institut de* 1635 à 1889, 1889, in-8°. — PERRAULT (CH.). *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, 2 vol. in-f°, 1696-1700. — FLORENT LECOMTE. *Le cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et gravure, ou introduction à la connaissance des plus beaux arts....*, 2e éd., 1702, 3 vol. in-12. — *Le Mercure françois*, 1611 et suiv., in-12. — *Table*, par Deville, 1907. — FÉLIBIEN (ANDRÉ). *Des principes de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et des autres arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, 1re éd., 1676, in-4°.

Architecture. — GEYMÜLLER (BARON DE). *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, 1898, in-8° (t. VI de la 2e partie, *Die Baustile*, dans la publication : *Handbuch der Architektur*) — BLOMFIELD. *A history of French architecture* (de 1494 à 1661), 1911-1912, 2 vol. in-4°. — *A history...* (de 1661 à 1774), 1921, 2 vol. in-4°. — BRUTAILS. *De la persistance des formes architecturales dans le Bordelais* (*Soc. archéol. de Bordeaux*, 1892). — SERBAT. L'architecture gothique des Jésuites au XVIIe siècle (*Bulletin monumental*, 1902 et 1903). — CHARVET. *Étienne Martellange*, 1874, in-8°. — BOUCHOT. *Étienne Martellange, architecte des Jésuites* (*Bibl. de l'Éc. des Ch.*, 1886). GUIFFREY (JULES). Traités du XVIIe siècle sur le dessin des jardins.... (*Mélanges Lemonnier*, 1913). — *André Le Nostre*, s. d., in-8°.

LEMONNIER (HENRY). *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture publiés pour la Soc. de l'histoire de l'art français* (1671-1793), t. I et II (1671-1696), 1911-1912, in-8°. — LE MUET.

Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes, 1623, in-f°. Deuxième édition, enrichie de plusieurs figures de beaux bastiments et édifices de l'invention et conduite du s[r] Le Muet et autres, 1647, in-f°. — LE PAULTRE (A.). *Les œuvres d'architecture*, in-f°. — LE MUET. *Traité des cinq ordres d'architecture dont se sont servy les anciens, traduit du Palladio*, 1645, pet. in-4°. — FRÉMIN DE COTTE. *Explication facile et briefve des cinq ordres d'architecture*, 1644. — CHAMBRAY (FRÉART DE). *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont escript des cinq ordres*, 1650, in-f°. — BOSSE (ABRAHAM). *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties....* 1659. — SAVOT. *Architecture françaisé des bâtiments particuliers*, 1624, in-12; 2[e] édit. *L'arch. fr. des bât. particul. par L. S., avec des figures et des notes de M. Blondel*, 1676, in-8°. — BLONDEL (FRANÇOIS). *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture, première partie*, 1675, in-f°; *Seconde.... cinquième et dernière parties*, 1683, in-f°. — PERRAULT (CLAUDE). *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures*, 1[re] éd., 1673, in-f°; 2[e] éd. reveue, corrigée et augmentée, 1684, in-f°. — AVILER (D') OU DAVILER. *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole avec des commentaires...., plusieurs nouveaux desseins, ornements et préceptes concernant la distribution, la décoration, la matière et la construction des édifices....*, 1691, 2 vol. in-4°. — BOYCEAU. *Traité du jardinage suivant les raisons de la nature et de l'art*, 1638, in-f°. — MOLLET (CLAUDE I). *Théâtre des plants et jardinages contenant des secrets et des inventions incogniies à tous ceux qui jusqu'à présent se sont meslez d'escrire sur cette matière....*, 1652, petit in-4°. — FALDA (J.-B.). *Le nouveau Théâtre des bâtiments et édifices de Rome moderne.....* 3 parties en 1 vol., Rome, 1665. — DESGODETZ (ANTOINE). *Les édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement*, 1682, in-f°. — PALLADIO (A.). *I quattro libri d'Architettura*, 1570. — VIGNOLA (G. BARROZZI DA). *Regola delli cinque ordini d'architettura*, 1563, in-f°. — PHILIPPON *Curieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornements antiques et modernes dans la ville de Rome....*, 1645. — LE PAULTRE. *Grandes cheminées à la Romaine....*, 1663. — *Grandes alcôves à la Romaine..... Portails d'églises à l'Italienne*, etc.

ISRAEL SILVESTRE. *Vues de France et d'Italie, Vues de Paris; Vues et perspectives de châteaux....* 1664 et suiv. — MAROT (J.). *Recueil des plans, profils et élévations de plusieurs palais, églises..... bastis à Paris et aux environs* (v. 1670, in-f°, obl.). — CHAMPEAUX (ALFRED DE). *L'art décoratif dans le vieux Paris*, 1893, in-8°. — SELLIER. *Les anciens hôtels de Paris*, 1910. — Commission municipale du vieux Paris, *Procès-verbaux*, 1894-1920, in-4°. — GILLET (LUCIEN). Nomenclature des ouvrages de peinture, architecture, sculpture, gravure, lithographie, se rapportant à l'histoire de Paris et qui ont été exposés aux divers salons depuis 1673, 1911, in-8°. — DU BREUL (JACQUES). *Théâtre des antiquités de la ville de Paris*, 4[e] édit. 1639, pet. in-4° (avec appendice). —BRICE (GERMAIN). *Description nouvelle de la ville de Paris*, éd. de 1698, 2 vol. in-12. — SAUVAL (HENRI). *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, 3 vol. in-f°. — FÉLIBIEN (DOM MICHEL) et LOBINEAU (DOM). *Histoire de la ville de Paris*, 1725, 5 vol. in-f°. — BLONDEL (JACQUES-FRANÇOIS). *Architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais..... de Paris....*, 1752-1756, 4 vol. in-f°. — PATTE (P). *Mémoire sur les objets les plus importants de l'architecture*, 1769, in-4°.

COUSIN (JULES). *L'Hôtel de Beauvais*, 1865, in-8°. — J. L. DE B. *Description de l'hostel des Invalides établi par Louis le Grand dans la plaine de Grenelle*, 1683, in-f°. — FÉLIBIEN (J.-FR.). *Description de l'Église royale des Invalides*, 1706, in-f°. — PÉRAU. *Description de l'Hôtel royal des Invalides*, 1756. — BURNAND (R.). *L'Hôtel royal des Invalides*, 1913, in-8. — CLARAC (COMTE DE). *Musée de sculpture antique et moderne avec description historique et graphique du Louvre*, t. I, 1841, in-4°. — VITET. *Le Louvre*, 1852, in-8°. — BLONDEL. *Archit. française*, t. IV (v. ci-dessus). — FRASCHETTI. *Il Bernino, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, 1900, in-4°. — LALANNE (LUDOVIC). Journal du voyage du cavalier Bernin en France, p. p. L. Lal. (*Gaz. des B.-A.*, 1882 et tir. à part, 1885). — ROUCHÈS (GABRIEL). *Inventaire des lettres et papiers mss. de G., C. et L. Vigarani*. Paris, 1913. in-8°. — MIROT. Le Bernin en France. Les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV (*Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris*, 1904). — ESMONIN. Le Bernin et la construction du Louvre (*Bull. de la Soc. de l'h. de l'art fr.*, 1911). — HUSTIN (A.). *Le palais du Luxembourg, son histoire domaniale, architecturale...*, 1911, 2 vol. in-4° — LABORDE (M[is] de). *Le palais Mazarin et les habitations de ville et de campagne au XVII[e] siècle*, 1846, in-8°. — COSNAC (Comte de). *Les richesses du palais Mazarin*, 1884. — LEMONNIER (HENRY). *Le collège Mazarin et le palais de l'Institut*, 1 vol. in-4°, 1921. — C. WOLFF. *Histoire de l'Observatoire de Paris, de sa fondation à 1793*. 1902, in-8°. — RUPRICH ROBERT. *L'église et le monastère du Val-de-Grâce*, 1875, in-4°. — BOISLISLE (ARTHUR DE). La place des Victoires et la place Vendôme (*Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris*, 1888).

FÉLIBIEN. *Vues des châteaux du Blésois*, p. p. Pierre et Frédéric Lesueur, 1911, in-8°. — CHAMCHINE (Mlle). *Le château de Choisy*, 1910, in-8°. — DAN (LE P.). *Trésor des merveilles de la Maison royale de Fontainebleau*, 1642. — DESHAIRS (LOUIS). *Le château de Maisons*, 1911, in-4°. — CHENESSEAU (ABBÉ GEORGES). *Sainte-Croix d'Orléans*. Histoire d'une cathédrale gothique réédifiée par les Bourbons (1599-1829), 3 vol. in-4° (dont un album), 1921. — VIGNIER. *Le château de Richelieu...* 1676, in-8°. — MAROT. *Le château de Richelieu* (grav. obl.). — BOSSEBŒUF (ABBÉ). *Hist. de Richelieu et de ses environs*, 1890, in-8°. — ISRAEL SILVESTRE et PÉRELLE.

Vues des jets d'eau, arcs de triomphe.... du château de Rueil. — HOUDARD (GEORGES). *Les châteaux royaux de Saint-Germain-en-Laye*, 1909-1911, 2 vol. in-4°. — PFNOR. *Le château de Vaux-le-Vicomte*, 1890, in-f°. — DUSSIEUX. *Le château de Versailles*, 2e éd., 1889, 2 vol. in-8°. — PÉRATÉ. *Versailles*, 1904, in-8°. — CAZES. *Le château de Versailles*, 1910, in-8°. — NOLHAC (DE). *Histoire de Versailles*, t. I, 1911, in-4°. — *Les jardins de Versailles*, 1908, in-f°. — BRIÈRE (GASTON). *Le château de Versailles, architecture et décoration*. 1909. 2 vol. in-f°. — *Le parc de Versailles, sculpture décorative*. 1911. 2 vol. in-f°. — BATIFFOL (LOUIS). Le château de Versailles de Louis XIII et son architecte Philibert Le Roy (*Gazette des B.-A.*, 1913). — GILLE (PHIL.) et LAMBERT (MARCEL). *Le château de Versailles et les deux Trianons*, 1900, 2 vol. in-4°. — *Versailles illustré*. — *Revue de l'histoire de Versailles*. — GUILLAUMOT. *Observations sur le tort que font à l'architecture les déclamations hasardées et exagérées contre les dépenses qu'occasionne la construction des établissements publics*, 1801, in-8°. — PEIGNOT. *Documents authentiques et détails curieux sur les dépenses de Louis XIV*, 1827, in-8°. — ECKARD. *Lettre à M. Taschereau au sujet des dépenses de Louis XIV à Versailles*, 1836, in-8°. — BARBET (L. A.). *Les grandes eaux de Versailles. Installations mécaniques et étangs artificiels....* 1907, in-8°. — BOECKLERN. *Architectura curiosa nova. Amœnitates hydragogicæ*, 1664, in-f°. — MARQUET DE VASSELOT. La ménagerie du château de Versailles (*Rev. de l'hist. de Versailles*, 1899). — HARLAY (CHARLES). *Le château de Clagny à Versailles* [1912], in-f°. — MAGNIEN. Le Trianon de marbre pendant le règne de Louis XIV (*Rev. de l'hist. de Versailles*, 1908, et tir. à part). — DESHAIRS. *Le Grand Trianon*, 1908, in-f°. — GUILLAUMOT. *Le château de Marly...*, 1865, in-f°. — FOSSA. *Le château historique de Vincennes*, 1908, 2 vol. in-4°.

Peinture et gravure. — DE CHENNEVIÈRES (PH.). *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, 1847-1862, 4 vol. in-8°. — MARCEL (PIERRE). *La peinture française de la mort de Le Brun à la mort de Watteau*, 1904, in-8°. — GELIS-DIDOT *La peinture décorative en France du XVIe au XVIIIe siècle*, s. d., in-f°. — MICHEL (ÉMILE). *Études sur l'histoire de l'art*, 1895, in-12. — FONTAINE (A). *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, 1909, in-8°. — L'esthétique janséniste (*Rev. de l'art*, 1908). — *Académiciens d'autrefois*. 1914, in-8°. — BRUNETIÈRE. La critique d'art au XVIIe siècle (*Rev. des D. M.*, 1893). — HOURTICQ L'art académique (*Rev. de Paris*, 1904).

FÉLIBIEN. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 3e et 4e parties, 1679-1685, in-4°. — DE PILES. *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages*, 1699, in-12. — GUILLET DE SAINT-GEORGES (et autres). *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture*, p. p. Dussieux, A. de Montaiglon, ... 1854, 2 vol. in-8°. — GUÉRIN. *Description de l'Académie royale de peinture et sculpture*, 1715, in-12. — TESTELIN (HENRI). *Sentiments des plus habiles peintres du temps, recueillis et mis en tables de préceptes*, 1696. — DUBOS (L'ABBÉ). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1721, 2 vol. in-12. — PILES (ROGER DE). *Conversations sur la connaissance de la peinture*, 1677. — LAIRESSE (GÉRARD DE). *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture considéré dans toutes ses parties....* (Traduction par Jansen, 1787). — CHAMBRAY (FRÉART DE). *Idée de la perfection de la peinture*, 1662, in-8°. — DUFRESNOY (C. A.). Traduct. R. de Piles. *L'art de la peinture*, avec des notes...., 1668, in-8°. — TORTÉBAT (FR.). *Abrégé d'anatomie accomodé aux arts de peinture et sculpture*, 1668, in-f°. — BERNARD DU PUY DE GREZ. *Traité sur la peinture pour apprendre la théorique et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, 1700. — *Recueil de figures ou académies.... dessinées par les professeurs de l'ancienne Académie royale de peinture et sculpture... depuis 1664 jusqu'en 1765*, 3 vol. in-f°. — *Procès-verbaux des séances de l'Académie royale de peinture et sculpture*, p. p. A. de Montaiglon, 1875 et suiv., 10 vol. in-8°. — *Table des Procès-verbaux*, par Paul Cornu, 1909, in-8°. — *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, p. p. H. Jouin, 1883, in-8°. — *Conférences inédites de l'Académie de peinture et sculpture*, p. p. A. Fontaine, 1906, in-12.

GUIFFREY (JULES). *Collections des livrets des anciennes expositions de 1673 à 1800*, 1865 et suiv., pet. in-16. — MARCEL (P). Notes sur les six expositions du règne de Louis XIV (*Chronique des arts*, 1904). — VAILLANT. Les Mays de Notre-Dame de Paris (*N. a. art. fr.*, 1880). — Chalcographie du Louvre. — GUIFFREY (JEAN) et MARCEL (PIERRE). *Inventaire général illustré des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ec. française*, 1907-1913, 8 vol. parus (Adam à Le Clerc), in-4°. — DUPLESSIS, LEMOISNE, LARAN.... *Catalogue des portraits conservés au Cabinet des Estampes*. 1896 et suiv., in-8°. — BOUCHOT. *Les portraits aux crayons des XVIe et XVIIe siècles conservés à la Bibliothèque Nationale*, 1884, in-8°. — BAILLY (NICOLAS). *Inventaire des tableaux du Roi*, p. p. Engerand, 1899. — DUMESNIL (ROBERT). *Le peintre graveur français*, 1835-1871, 11 vol. in-8°. — DUPORTAL (Mlle). *Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, 1914, in-4°. — *Contribution au catalogue général des livres à figures du XVIIe siècle* (1601-1633), 1914, in-8°.

DUPLESSIS (GEORGES). *Les Audran*, 1892, gr. in-8°. — VALABRÈGUE (A.). *Abraham Bosse* [1892] gr. in-8°. — PONSONAILHE. *Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre*, 1891, in-8°. — THOMAS (P.-H.). Sébastien Bourdon, portraitiste (*Gaz. des B.-A.*, 1912). — CAIX DE SAINT-AMOUR. *Les Boullogne. Une famille d'artistes et de financiers aux XVIIe et XVIIIe siècles*. 1919. in-8°. — PLAN (PIERRE). *Jacques Callot, maître graveur* (1593-1635), nouv. éd., 1913, in-4°. — BRUWAERT. *Vie de*

Jacques Callot, graveur lorrain, 1592-1635. 1912, in-4°. — GAZIER. *Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne*, 1893, in-4°. — *Port-Royal au XVII*ᵉ *siècle*, 1909, in-4°. — STEIN. *Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal*, 1892, in-8°. — DELABORDE (H.). *Gérard Edelinck*, 1886, grand in-8°. — LEMONNIER (H.). Sur deux volumes de dessins attribués à Poussin ou à Errard. (*Mélanges Guiffrey*, 1916). — BREDIUS. Le peintre Louis Finson (*Ann. d'hist., Congrès de Paris*, 1900). — DECAUVILLE-LACHENÉE. Le graveur caennais Michel Lasne (*Soc. des B.-A. de Caen*, 1889). — JOUIN. *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*, 1889, in-4°. — MARCEL (P.). *Charles Le Brun*, s. d., in-8° (avec bibliographie jusqu'en 1908). — BRIÈRE (GASTON). Le pavillon de l'Aurore au château de Sceaux (*Mélanges Guiffrey*, 1916). — MEAUME. *Séb. Le Clerc et son œuvre*, 1877, in-8°. — LHUILLIER. Cl. Lefebvre (*Réun. des Soc. des B.-A., des Départ.*, 1892). — CHAMPFLEURY. *Essai sur la vie et l'œuvre des frères Lenain*, 1850, in-8°. — *Les peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Lenain*, 1865, in-8°. — GUIFFREY (JULES). Antoine, Louis et Mathieu Lenain (*N. A. a. fr.*, 1876). — VALABRÈGUE (A.). *Les frères Lenain*, 1904, in-8°. — VITET. *Eustache Lesueur*, 1853, in-8°. — DUSSIEUX (L.). *Nouvelles recherches sur la vie et les œuvres d'Eustache Lesueur*, 1852, in-8°. — PATTISON (MME). *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*, 1884, in-4°. — BÉRARD. *Catalogue de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Jean Marot...*, 1864, in-8°. — MONTAIGLON (A. DE). *Catalogue raisonné de l'œuvre de Claude Mellan d'Abbeville*, 1856, in-8°. — BABEAU (A.). *Nicolas Mignard, sa vie et ses œuvres*, 1895, in-8°. — LE BRUN-DALBANNE. *Étude sur Pierre Mignard, sa vie, sa famille et son œuvre*, 1878, in-8°. — HERLUISON. Pierre Mignard, notes sur quelques ouvrages peu connus de ce maître (*Réun. des Soc. des B.-A. des Départ.*, 1895). — FONTAINE. Documents sur Pierre Mignard. Paul Mignard.... (*A. a. f.*, 1907). — HEPP (P.). Notice sur la galerie de Saint-Cloud par Mignard (*L'art et les artistes*, 1910). — DEMONTS (L.). Décoration de N. Mignard pour l'Hôtel de l'Escarène à Avignon (*Bullet. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1908). — PORÉE (CHANOINE). *Robert Nanteuil, sa vie et son œuvre*, 1890, in-8°. — MEAUME. *Jean Nocret*, 1886, in-8°. — LARAN. *Une vie inédite de François Perrier, par le Comte de Caylus et Mariette* (Mélanges Lemonnier). — BELLORI. *Vita di Pussino*, trad. G. Rémond, 1903. — DE CHENNEVIÈRES. *Essais sur l'histoire de la peinture française* (*Poussin*), 1894, in-8°. — DESJARDINS (PAUL). *Nicolas Poussin*, 1904, in-8°. — *Correspondance de Nicolas Poussin*, p. p. Ch. Jouanny, 1911, in-8°. — MAGNE (ÉMILE). *Poussin*, 1910, in-4°. — MOSCHETTI (H). *Del l'influsso del Marino sulla formazione artistica di N. Poussin* (Actes du 10ᵉ Congrès intern. d'hist. de l'art, 1912). — LEMONNIER (HENRY). Compte rendu. *Journal des Savants*, 1919). — LEMONNIER (HIPP.). Documents relatifs à Nicolas Poussin (*Ann. de la Soc. philotechnique*, 1858). — SILVESTRE (E. DE). *Israël Silvestre et ses descendants*, 1868, in-8°. — Sur Vignon (Cl.). *Rev. univ. des arts*, t. XVIII, XXI, XXII. — ROGER (MARX). *Bullet. des Musées*, 1890, p. 299-311. — DEMONTS. Les amours de Renaud et d'Armide, décoration peinte par Simon Vouet (*Bullet. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1913). — Essai sur la formation de Simon Vouet en Italie (1612-1627) (*id.*, *ib.*).

CHAPITRE XI

LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XVIIE SIÈCLE[1]

I

DE LA MORT DE HENRI IV A 1661

Le demi-siècle qui s'écoula entre la mort de Henri IV et celle de Mazarin fut, pour la sculpture française, une période de grande activité où les talents probes et vigoureux abondèrent, mais qu'aucun génie supérieur n'illumina de son rayonnement. C'est en réalité sous le règne du premier Bourbon qu'avait commencé de s'organiser le régime et de se formuler le programme qui devaient orienter et coordonner la production des artistes vers l'apothéose de la royauté que consacra le règne de Louis XIV, devenu, après la disparition du cardinal et par l'instrument de Colbert, maître absolu, centre et raison suprême de l'art contemporain. « Henri IV, écrivait Sauval, s'étant proposé d'avoir chez lui toutes sortes de manufacturiers et les meilleurs artisans de chaque profession, tant pour les maintenir à Paris que pour s'en servir au besoin, et qu'ainsi ce fût comme une pépinière d'ouvriers qui pût produire quantité d'excellents maîtres et en remplir la France, pratiqua sous la galerie du Louvre divers appartements pour les y loger et leur accorda en 1608 toutes prérogatives.... » Ce n'était là que le commentaire abrégé des lettres patentes du roi. Les sculpteurs eurent leur large part de ces faveurs royales. Le Louvre fut pour eux un grand chantier toujours ouvert, et plusieurs y eurent leur logement. Ils n'en restèrent pas moins en contact quotidien et fécond avec l'esprit de leur temps.

Sortis de la maîtrise, en attendant d'être promus académiciens, nourris aux vieilles disciplines de l'apprentissage et façonnés en même

1. Par M. André Michel.

temps aux méthodes instaurées dès le XVIe siècle qui, longtemps avant la fondation de l'Académie royale de Rome, avaient fait du pèlerinage ultramontain le rite suprême de toute initiation esthétique, la plupart d'entre eux auraient pu s'approprier cette mention de l'épitaphe de maître Simon Hayeneufve inhumé à Saint-Vincent du Mans : *a passé sa jennesse avec les Italiens*. Avec une science solide et souvent avec une verve savoureuse, ils suffirent aux tâches multiples que leur proposa la société contemporaine, dont ils reflétèrent fidèlement les goûts, les mœurs et les idées, et dont ils nous ont laissé, sur les monuments funéraires, de si véridiques portraits.

Ils ont été les décorateurs, un peu lourds, mais d'une grave et noble abondance, non seulement des maisons royales, des châteaux et des parcs seigneuriaux, mais aussi des hôtels que fit alors élever ou renouveler en grand nombre moins encore la vieille noblesse que l'aristocratie nouvelle, sortie du négoce et de la finance. Caylus, dans son éloge de Michel Anguier écrit à l'époque où la mode avait allégé, éclairci, égayé le décor intérieur des habitations, regrettera ces temps heureux où la décoration, « *loin d'avoir banni la sculpture de l'intérieur des appartements, en faisait au contraire son principal ornement*; les plafonds et les cheminées voulaient des morceaux de grande composition et demandaient une belle exécution.... Les artistes pouvaient alors exercer leurs talents et donner l'essor à leur imagination. Nos pères aimaient à se voir environnés de la fable, de la poésie et des arts; ils étaient payés de leurs dépenses par des ouvrages solides, magnifiques et de bon goût, dont ils laissaient l'exemple à leurs enfants, après avoir satisfait le plaisir des yeux et de l'esprit. »



Phot. Atget.

Fig. 455. — Salon de l'Hôtel de Lauzun, à Paris.

L'ornementation des églises construites, après la crise de la Réforme,

pour les Oratoriens et surtout pour les Jésuites, où les chaires à prêcher deviennent un thème plastique qui se développa comme l'éloquence religieuse elle-même, la rénovation des vieux sanctuaires où le clergé et les fabriciens étaient impatients d'effacer, autant qu'il était en leur pouvoir, toutes les traces de

> Ce fade goût des ornements gothiques,
> Ces monstres odieux des siècles ignorants
> Que de la barbarie ont produit les torrents,

(comme devait dire, dans sa *Gloire du Val-de-grâce*, Molière lui-même, ce jour-là simple interprète des préjugés esthétiques de son temps), les tombeaux enfin, érigés, toujours plus nombreux, moins encore par la piété volontiers économe des héritiers que par les soins des grands seigneurs, des parlementaires et des financiers qui pourvoyaient de leur vivant à la « bonne demeure » où leur effigie ressemblante leur survivrait au milieu d'un cortège de complaisantes et pathétiques figures allégoriques : tels sont les principaux thèmes que la sculpture eut dès lors à traiter.



Phot. Atget.

Fig. 454. — Fragment de la chaire à prêcher, par Lestocart. (Église Saint-Étienne-du-Mont, Paris.)

On en a vu déjà plusieurs exemples[1]. L'art de la minorité et du règne de Louis XIII ne connut pas de brusques changements; il évolua lentement, normalement dans la direction que lui traçaient les grands faits religieux, politiques et sociaux qui allaient se stabiliser pour un siècle dans l'état monarchique le plus homogène qui ait jamais existé. Les

1. Voir tome V, p. 747 et suiv.

sculpteurs que l'on peut désigner comme étant proprement ceux de Henri IV : Barthélemy Prieur, Mathieu Jacquet, Pierre Biard, disparurent avec lui. Ceux qui avaient commencé leur œuvre sous son règne et avaient été employés notamment à la décoration du Nouveau Louvre, comme Barthélemy Tremblaye, ou à celle du Luxembourg, comme Guillaume Berthelot, continuèrent dans le nouveau règne l'exercice paisible de leur art.

Guillaume Berthelot, — qui, dès les premières années de la minorité de Louis XIII, était revenu de Rome où il avait laissé des œuvres importantes commandées la plupart par Paul V et que Baglione mentionne, à propos de la *Vierge* en bronze surmontant la colonne érigée devant Sainte-Marie-Majeure, comme un des plus habiles sculpteurs de son temps, — trouva à Paris, au Luxembourg pour la Reine Mère et à l'église de la Sorbonne, l'occasion d'employer ses talents. C'est surtout dans les travaux de bronze qu'il paraît avoir excellé. Il touchait, en 1639, deux mille cinq cents livres tournois comme à compte des « ouvrages de bronze qu'il a faicts, fournis et livrés pour les fontaines du grand Palais de la Royne », et c'est lui également qui avait modelé et fondu « sur le petit dôme », au-dessus de la porte du château de Richelieu, la *Renommée d'airain*, que l'on avait cru faussement reconnaître dans la belle figure de Pierre Biard conservée au Musée du Louvre (voir tome V, fig. 455). Elle lui ressemblait sans doute ; il ne nous en reste que cette courte description :

La renommée au vol soudain
Au-dessus de ce petit dôme
Une trompette à chaque main
Publie avec plaisir de royaume en royaume
La grandeur du ministre et de son souverain.

Thomas et Barthélemy Boudin. — Les registres de la paroisse Saint-Paul mentionnent à la date du 24 mars 1637 le service funèbre de « Bonhomme Thomas Boudin, sculpteur, peintre et architecte du Roi ». Il n'est resté aucune trace de son œuvre d'architecte et de peintre. Le sculpteur seul nous est connu. En 1610, il avait été appelé à Chartres par le chapitre de Notre-Dame et y signait, le 2 juin, un contrat où il est simplement qualifié de « maître sculpteur », demeurant à Paris, rue Montorgueil, paroisse Saint-Eustache, par lequel il s'engageait à faire « de pierre de Saint-Aignan », pour le tour du chœur de la cathédrale, une suite de sept bas-reliefs, en leur temps fort admirés : *la Résurrection, les Pèlerins d'Emmaüs, les trois Marie, Jésus et Thomas*. Un nouveau contrat, du 21 août 1611, lui confiait l'exécution de trois autres bas-reliefs, savoir : « en figures grandes, l'histoire de *la Tentation* de Notre-Seigneur

au désert, où seront la figure de Notre-Seigneur et celle du Tentateur, tenant deux pierres à la main avec un petit temple fait en dôme; l'histoire de la Cananée, en laquelle il y aura la figure de Notre-Seigneur d'un costé et de l'autre la Cananée à genoux et ung petit chien entre deux.... Enfin, *la Transfiguration de Notre-Seigneur en la montagne de Thabor...* »

La crypte de l'église abbatiale de Saint-Denis a recueilli, après la dispersion du Musée des Monuments français de Lenoir, la statue funéraire de Diane de France, duchesse d'Angoulême, que Boudin avait



Phot. Atget.

FIG. 435. — Tympan de l'Hôtel dit des Ambassadeurs de Hollande, rue Vieille-du-Temple, à Paris.

sculptée en 1619 (d'après Sauval) pour le tombeau de la chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours des Minimes de la place Royale. Un dessin de Gaignières permet de la restituer en son état primitif, dans un encadrement de marbres polychromes, sur un sarcophage « d'un marbre noir superbe et d'un beau poli, garni de deux consoles ornées de têtes de femmes en gaines portant des ailes en forme de harpyes ». C'est peut-être le meilleur travail de Thomas pour la vérité physionomique du visage et la beauté des mains vivantes, unies dans une fervente oraison. Elle n'est pas indigne de prendre place dans cette longue série, trop peu connue encore, d'effigies tombales d'un réalisme un peu lourd mais si expressif et savoureux, dont nous avons déjà cité quelques exemples (voir tome V, p. 751 et suiv.).

Barthélemy, fils de Thomas Boudin, né en 1610, fut l'auteur du tombeau que la veuve de Sully, Rachel de Cochefilet, fit élever dans l'hospice de Nogent-le-Rotrou, que son mari avait fondé. Le ministre et l'ami du Béarnais n'ayant pas consenti à abjurer sa foi huguenote ne pouvait être inhumé dans un sanctuaire catholique; on lui éleva, contre l'église Notre-Dame, un petit oratoire où fut logé son monument funéraire. Sa statue, en orant, est bien près d'être un chef-d'œuvre. Elle porte la signature du sculpteur et la date de 1642. La statue de la femme, postérieure, est d'une qualité très inférieure et ne porte aucune signature.

Les Bourdin. — On a longtemps confondu avec cette famille des Boudin celle des Bourdin, originaire d'Orléans, dont le plus connu, Michel I, a signé de son nom : *Michael Bourdin Aurel*, ou *Aurelius*, plusieurs œuvres qui, plus ou moins retouchées, sont parvenues jusqu'à nous. S'il faut en retrancher le tombeau de Diane de Poitiers, qui lui fut attribué sans raison valable par Lenoir et qui est du xvi[e] siècle, son œuvre telle que nous la connaissons justifie encore le jugement de Piganiol de la Force, qui le tenait pour « l'un des plus habiles sculpteurs de ce temps ». Les principaux morceaux, arrivés jusqu'à nous, sont d'abord : au-dessus de la chapelle funéraire du duc de Fronsac, à la cathédrale d'Orléans (1622), dont Michel Bourdin dirigea les travaux comme architecte, une *Vierge de douleur*, les bras croisés sur la poitrine, la tête levée vers le ciel dans une pathétique expression de tristesse et d'imploration. La tête très individuelle serait le portrait de la donatrice de la chapelle, Anne de Caumont, mère du duc de Fronsac tué au siège de Montpellier. La statue est certainement inspirée, dans son rythme général, de la *Vierge de douleur* de Germain Pilon à Saint-Paul-Saint-Louis; mais l'exécution et le style ont ici moins d'élégance nerveuse et même un peu de lourdeur; — le tombeau de Louis XI, à Cléry (1622), celui de Jean Bardeau, secrétaire du Roi et trésorier général des Finances (+ 1632), à Nogent-les-Vierges, que firent élever ses exécuteurs testamentaires, signés en grosses capitales : *Michel Bourdin Fecit*; celui d'Amador de la Porte (+ 1640), grand Prieur de France, que Piganiol signalait dans l'église des Templiers (aujourd'hui au Louvre); — le monument de Pierre Dauvet « homme de guerre » (+ 1642), à Saint-Valérien (Yonne), signé : *M. Bourdin F*, où manque l'effigie du mort et où, sur l'autel, se dresse un *Christ Salvator Mundi*, assez lourde figure encore inspirée du *Christ ressuscitant* que Germain Pilon avait fait pour la chapelle des Valois et qui est aujourd'hui à Saint-Paul-Saint-Louis.

Le tombeau de Louis XI fut commandé par ordre de Louis XIII pour remplacer l'ancienne sépulture, œuvre de Conrad de Cologne et de Laurent Wrive, détruite en 1562. Les chanoines de Notre-Dame de Cléry

passèrent à cet effet un traité avec le sculpteur (11 nov. 1617), qui ne l'achevait que cinq ans plus tard. Brisée à la Révolution, la statue du roi fut restaurée pour Lenoir par Beauvallet, qui n'eut guère qu'à en rajuster les morceaux, et l'on y retrouve encore cette vraisemblance, sinon ressemblance, qui avait tant intéressé le bon La Fontaine : « Je l'ai trouvé la mine d'un matois, écrivait-il. On voit Louis XI à genoux; quatre enfants aux coins — ce seraient quatre amours si on ne leur avait point arraché les ailes. Le bon apôtre de Roi fait là le saint homme et est bien mieux pris que quand le Bourguignon le mena à Liége! Aux genoux sont ses heures, son chapelet et autres menus ustensiles, sa main de justice, son sceptre, son chapeau et sa Notre-Dame. Je ne sais comment le statuaire n'y a point mis le prévost Tristan!... Le tout est de marbre blanc et m'a semblé d'une bonne main... »



Phot. Giraudon.

Fig. 456. — Tombeau de Sully, par Barthelemy Boudin. (Hôpital de Nogent-le-Rotrou.)

Les statues qu'il avait sculptées avec Gilles Guérin au portail de Saint-Gervais ont disparu, remplacées en 1849 par des œuvres de Préault et d'Antonin Moine, et il est bien difficile de reconnaître sa main dans les médiocres effigies de saint Gervais et de saint Protais provenant du maître-autel que l'on conserve encore et que la tradition lui attribue. Piganiol estimait d'ailleurs qu'elles « ne répondaient pas à la beauté de l'architecture » et n'avaient rien « d'extraordinaire ».

Son fils Michel II Bourdin (1609-1678), dont la signature se lit sur le *traité de jonction* conclu en 1651 entre les « maîtres » et les nouveaux académiciens, resta fidèle à la maîtrise. Il fut pourtant l'ami de quelques académiciens, puisqu'il figure, en 1688, comme parrain dans l'acte de

baptême d'un fils de Girardon. Les Bénédictins de Saint-Germain-des-Prés l'avaient chargé en 1656 de restaurer les tombeaux des rois mérovingiens conservés dans l'église abbatiale; aux Cordeliers du Mans, il fit le tombeau de François Legras, conseiller au grand Conseil et petit-fils du poète tragique Robert Garnier, dont le buste conservé au château de Luart ne vaut pas les œuvres de son père.

Simon Guillain. — Il sortait, comme Bourdin, de la maîtrise, mais il fut l'un des fondateurs et premiers professeurs ou « anciens » de l'Académie royale. Il était Parisien, dit son biographe Guillet de Saint-Georges, et fils d'un très habile sculpteur qu'on surnommait de Cambray, parce qu'il était natif de cette ville. Il avait, au temps de son enfance, joué dans les rues du Marais, se battant même contre les filous et chenapans dont il était devenu la terreur, — « le fléau », disait-on, de l'arme dont il se servait pour les mettre en déroute. Son courage lui valut plus tard d'être nommé capitaine de son quartier. Son père, venu de bonne heure à Paris où il fit souche de Parisiens, y avait obtenu un rapide crédit, formé des élèves qui lui firent honneur, son fils d'abord et Jacques Sarrazin entre autres. Ce que nous connaissons de son œuvre : la statue du Président Jeannin, à Autun, celle de l'abbesse Louise de Lorraine, à Soissons (voir tome V, p. 752, fig. 464), témoigne assez qu'il fut un loyal et franc tailleur de marbre. Il habitait, sur la rive droite de la Seine, le quartier compris entre Saint-Eustache, Saint-Méry et Saint-Germain l'Auxerrois, où étaient établis alors un grand nombre d'artistes dans le voisinage de ceux qui avaient leur logement au Louvre et qui furent presque tous enterrés à Saint-Germain l'Auxerrois, que Clarac, pour cette raison, appelait un peu pompeusement, mais à bon droit : le « Saint-Denis du talent et de la probité ». C'est à Saint-Méry que Nicolas Guillain avait fondé sa sépulture familiale, avec cette épitaphe qui sent son brave homme :

Cambray a basti ce tombeau
Aux os de sa chère lignée :
Il en bâtira un plus beau
Dans le roc de son amitié.

C'est en somme de la tradition paternelle que procédèrent les meilleurs ouvrages de Simon, arrivés jusqu'à nous. On constate, par exemple, dans la qualité des modelés du visage et des mains, une parenté très reconnaissable entre l'abbesse de Soissons du père et la Charlotte Catherine de la Trémoille, « veuve de Henri, premier du nom, prince de Condé, mère de Henri, second du nom, et l'aïeule de M. le Prince », c'est-à-dire du grand Condé, morte en 1629, dont Simon fit le mausolée pour les

religieuses de Sainte-Claire, dites de l'Ave Maria. La statue est aujourd'hui au Louvre.

Pour accomplir les rites consacrés, il fit le voyage de Rome, « qui contribua beaucoup à le former », ne manque pas d'affirmer son biographe académicien, et c'est au retour qu'il épousa Germaine Cochet, sœur d'un sculpteur oublié, mais fort renommé en son temps, dont on admirait à la Chartreuse de Gaillon le mausolée de Charles de Bourbon, comte de Soissons, tué à la bataille de Sedan (1641). Ses premiers travaux à Paris furent pour les églises où son père avait travaillé : les Feuillants de la rue Saint-Honoré, les Minimes de Chaillot, les Carmes déchaussés du faubourg Saint-Germain. Par ordre du chancelier Séguier il y sculpta, en collaboration avec Berthelot, un grand retable enrichi de figures en pierre de Tonnerre. A Saint-Eustache, il sculpta aussi un grand retable avec six statues dont celles de saint Louis et de la Vierge, « affectant de donner à saint Louis les traits du visage de Louis XIII de glorieuse mémoire » (sans oublier la barbe en pointe au menton), et à la Vierge « un air qui ressemble parfaitement à la sérénissime Reine Anne d'Autriche ».



Fig. 457. — Louis XIV enfant, statue par Simon Guillain pour le monument du Pont-au-Change, à Paris.
(Musée du Louvre.)

Cette ressemblance de la reine, nous pouvons constater à quel point il l'avait dans les yeux et dans la main. Quand on voulut commémorer, par un monument à la gloire du jeune roi Louis XIV et de ses parents, l'inauguration du nouveau Pont-au-Change jeté sur la Seine, « regardant le Palais », c'est lui qui en fut chargé de préférence à d'autres compétiteurs qualifiés. A la pointe du pont, sur la rive gauche, il composa (ses talents d'architecte égalant, dit-on, ceux du sculpteur) « une riche façade qu'il embellit de plusieurs figures et bas-reliefs ». Les fragments de ces bas-reliefs — trophées et figures de captifs, de style robuste, mais un peu

lourd et boursouflé — sont aujourd'hui au Musée du Louvre; quant aux trois statues de Louis XIV enfant, de la reine et de Louis XIII, elles sont de la veine la plus franche, de la facture la plus large et la plus savoureuse, — bronzes admirables de tous points et où l'esprit, l'allure et l'air du temps sont restés à jamais reconnaissables et vivants. La triomphante statue de la reine surtout, campée dans ses amples atours « richement étoffés », est comme une illustration de ces vers que Corneille, célébrant sa régence, faisait « retentir sur les bords de la Seine » :


Fig. 458. — Anne d'Autriche, par Simon Guillain.
(Musée du Louvre.)

France, attends tout d'un règne ouvert en triomphant,
Puisque tu vois déjà les ordres de ta reine
Faire un foudre en la main des armes d'un enfant....

Avec ses « airs de tête » et ce royal profil, dont les traits de Louis XIV prendront de plus en plus la ressemblance à mesure que les années les modèleront, elle semble dominer tout le groupe. Le petit roi, âgé de dix ans à peine, juché sceptre en main sur un haut piédestal, était couronné par une Renommée, et les visages de ses parents exprimaient, pour le biographe courtisan qui prononçait en 1691, devant l'Académie, l'éloge du sculpteur, « la joie et les heureuses espérances qu'ils ont conçues d'un fils héritier de leur couronne et de leurs vertus ».

C'est sur ce chef-d'œuvre que nous jugeons aujourd'hui Simon Guillain. Des nombreux travaux qui firent sa renommée et sa fortune, à la chapelle de Navarre, à l'hôtel de Longueville, au château de Blois, où Gaston d'Orléans lui commanda plusieurs statues pour la cour d'honneur, à l'hôtel de la princesse de Carignan, au faubourg Saint-Antoine, où il avait sculpté les quatre *Éléments*, à la Sorbonne enfin où il collabora avec Berthelot, il ne nous reste rien. Il mourut marguillier de Saint-Nicolas-des-Champs, sa paroisse, plein d'honneur et de biens : « Sa probité était grande, sa taille belle, son cœur incapable de crainte. »

Il laissait plusieurs élèves : Hutinot, les Anguier, qui eurent leur grande part dans l'œuvre de décoration dont les sculpteurs allaient de plus en plus avoir la charge.

JEAN WARIN. — Un Flamand, — venu de son pays en France comme tant d'autres, avant et après lui, et qui, s'arrêtant volontiers à Paris sur le chemin ou au retour de Rome, s'y attardèrent et y élurent domicile, — Jean Warin de Liége est surtout renommé comme graveur. Son talent de sculpteur, où l'on retrouve les habitudes d'œil et de main, la technique et l'esprit de la médaille, ne doit pourtant pas être oublié. Il a laissé de Louis XIII notamment un buste, dont Louis Courajod lui a restitué la paternité. C'est, au point de vue iconographique, le document le plus révélateur qui nous ait été transmis sur l'intime ressemblance du roi. La boursouflure des lèvres épaisses qui semblent avoir peine à contenir cette « grosse langue » dont il est souvent question dans le journal du médecin du roi, les grands yeux battus et vagues dans les paupières fatiguées constituent, plus encore que la belle statue de Guillain, un signalement d'une précision implacable. Le buste était surmonté d'une malencontreuse couronne, dont la suppression, en l'allégeant, a mieux mis en valeur les qualités du portrait.



Phot. Giraudon.

FIG. 459. — Buste de Louis XIII, par Jean Warin. (Musée du Louvre.)

Perrault, dans ses *Hommes illustres* publiés en 1700, — vingt-huit ans après la mort de Warin, — parle d'un buste d'or du cardinal de Richelieu, « en la possession de M. de Ménars, du poids de cinquante-cinq louis d'or, de la main de Warin, qu'on regarde comme une des plus belles pièces en ce genre qui ait jamais été faite ». Il n'en reste aucune trace, mais le bronze, dont cinq exemplaires sur six nous ont été conservés (Bibliothèque Mazarine, Musée Jacquemart-André, collection de la famille Chabrillan, héritière des d'Aiguillon-Richelieu, *Albertina* de Vienne), témoigne des mêmes qualités avec quelque atténuation ou moins d'intensité, probablement parce que la fonte, faite après la mort de Warin sur le modèle original en plâtre par des mains étrangères, fut privée de ces reprises à l'outil qui font la beauté technique du bronze de Louis XIII. Le cardinal y sourit de ses lèvres serrées, aussi minces

qu'étaient boursouflées celles de son roi, d'un sourire distant — *un riso cotal amaro*.

Même dans les marbres exécutés par Warin, on retrouve ses habitudes de graveur; les moulages du buste et de la statue de Louis XIV, conservés au Musée de Versailles, pourraient presque donner l'impression d'avoir été pris sur le bronze, tant la facture des boucles de la chevelure, des détails de l'armure et des ornements rappelle le travail du ciseleur.

Cette statue de Louis XIV jeune, en empereur romain, placée dans une niche sur la paroi centrale du Salon de Vénus, dans un encadrement somptueux de marbres polychromes, debout, triomphant, le torse moulé dans la gaine de cuir, la tête rejetée en arrière et comme auréolée des boucles soulevées de sa vivante perruque, fièrement appuyé, d'une main, sur un casque que supporte un bouclier où se tordent les serpents enroulés d'une méduse menaçante, de l'autre, sur son bâton de commandement auquel un dos courbé de vaincu sert de support, est comme une juvénile transposition des vers claironnants que le vieux Corneille allait écrire au lendemain de la prise de Lille (1667) :



Phot. Brière.

Fig. 440. — Buste de Richelieu, par Jean Warin.
(Bibliothèque Mazarine, Paris.)

Tu reviens, ô mon Roi, tout couvert de lauriers!
Les palmes à la main, tu nous rends nos guerriers....
Le Français court et vole; une mâle assurance
T'a fait à chaque pas triompher à l'avance....

Des œuvres de cette allure nous introduisent déjà dans la seconde période du règne de Louis XIV, dont l'art de Versailles sera l'apogée. Warin, mort en 1672, en vit le premier épanouissement, et, comme lui, un groupe de sculpteurs, dont nous ne saurions ici étudier en détail la multiple production, assista et collabora aux débuts de cette apothéose : François Anguier († 1669), son frère Michel († 1686); Gilles Guérin († 1678); Poissant († 1668); Van Obstal († 1668); Gaspard Marsy, disparu à cinquante-six ans, en 1674, et dont les fils devaient illustrer le nom; Hutinot († 1679); Philippe Buyster († 1688)..., mais, avant de définir sommairement le rôle de chacun d'eux, il faut parler du maître dont l'œuvre et le talent caractérisent le plus fidèlement toute

cette période et qui disparaît à soixante-douze ans au moment précis où elle prend fin.

Jacques Sarrazin (1588-1660). — Sa place est importante dans l'art contemporain. Qu'il s'agisse de grande sculpture décorative ou funéraire, au Louvre, dans les églises, les châteaux et les hôtels, il suffit à toutes les tâches; son talent souple et fécond est à la hauteur de toutes les entreprises et il y excelle souvent. Plusieurs des maîtres que nous venons de nommer ont été ses élèves, ses collaborateurs; il a été chef de groupe, sinon d'école, et les témoignages abondent qui montrent que, de son vivant et pour les générations qui lui succédèrent immédiatement, sa renommée brilla au premier rang. L'éclat de la gloire des Le Brun, des Coysevox et des Girardon lui fit tort devant la postérité. L'histoire lui doit, sans se laisser prendre à l'abus qu'il fit du nom de Michel-Ange, une justice plus attentive.



Phot. Giraudon.

Fig. 441. — Louis XIV, par Jean Warin.
(Château de Versailles.)

Il était venu, vers 1608, de Noyon, sa ville natale, à Paris; il travailla deux ans « sous le père Cambray » et prit le chemin de Rome, qui le retint dix-huit ans, jusqu'à sa quarantième année. Il y assista à l'épanouissement de l'art de l'Algarde, de Maderna (voir tome VI, p. 125 et suiv.), aux triomphants débuts du cavalier Bernin, et lui-même y fut associé à de grands travaux et y marqua sa place parmi ceux qui, selon l'expression de Baglione : *manegginevano il marmo con ogni franchezza*. Il décora les jardins de Frascati, pour le cardinal Aldobrandini, d'un *Polyphème* géant, « qui pousse des jets d'eaux avec un bruit extraordinaire », et d'un *Atlas* « jetant des eaux abondamment en forme de girandole ». Grâce à l'amitié du Dominiquin, avec lequel il s'adonna à la peinture et collabora comme sculpteur à la décoration des autels de

Sant' Andrea della Valle et de San Lorenzo in Miranda, il participa au décor des chapelles, des parcs et des palais romains. Sa réputation s'était assez répandue en Italie pour que l'Académie de Florence voulût le fêter, quand il y séjourna avant de rentrer en France, et le régalât d'une chaîne d'or accompagnée de la médaille d'or du duc de Toscane. Il en emportait certainement de vivants souvenirs de Michel-Ange, dont il se disait abusivement « l'élève », et surtout de Jean Boullongne, dont son *Polyphème* était directement inspiré. Lyon le fêta également au passage, et il y laissa, pour la Chartreuse de la ville, un *Saint Bruno* et un *Saint Jean-Baptiste*.

Sa renommée l'avait devancé à Paris. A peine arrivé, les clients de choix lui viennent de tous côtés : c'est d'abord le cardinal de Richelieu pour Rueil, — puis M. Hesselin pour sa maison, bâtie sur les dessins de Le Vau dans l'île Notre-Dame (au coin de la rue Poulletier et du quai de Béthune), ornée de figures décoratives et de bas-reliefs par Le Hongre, Guérin, Van Obstal « *conduits par Sarrazin* », qui avait donné le dessin de toutes les cheminées et de deux *Vestales* « d'une beauté très considérable », comme du *Triton* qui lançait un jet d'eau, sculpté par lui pour le bassin du jardin de l'hôtel de la Ferté Sennectaire à la place Royale. — Les fabriciens de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Paul-Saint-Louis, de Saint-Gervais, le chapitre de Notre-Dame-de-Paris, le maréchal d'Effiat pour sa chapelle et son château de Chily (où il collabora avec Simon Vouet, qui lui donna sa nièce en mariage), ont aussi recours à ses talents : — M. Bullion l'emploie pour la galerie de son hôtel, au quartier Saint-Eustache, où Vouet avait peint des scènes de l'Odyssée encadrées par Sarrazin de figures et bas-reliefs en stuc, dont Sauval vantait « la riche variété d'enrichissement et l'effet surprenant et superbe » ; — François Sublet des Noyers, secrétaire d'État, et Lemercier pour le grand dôme du Louvre (où il fournit les modèles des caryatides qu'exécutèrent Buyster, Van Obstal et Gilles Guérin) voulurent s'assurer son concours. Il obtint, en récompense de ses travaux pour le roi, une pension avec logement dans les galeries du Louvre.



Phot. Atget.

Fig. 442. — Bas-reliefs du portail de Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris.

C'est à lui que la reine mère commanda, en exécution d'un vœu

qu'elle avait fait à Notre-Dame-de-Lorette, en 1638, « pour l'heureuse naissance de notre incomparable monarque, un ange fondu d'argent de trois pieds et demi de hauteur et un enfant fondu d'or, qui représentait cet auguste Dauphin ». Les deux statuettes furent portées à Chantelou, qui les fit bénir par le pape. Bientôt après, il avait à exécuter un buste en bronze représentant le roi dans les premières années de son règne. « On le recherchait beaucoup pour les ouvrages pieux » : crucifix et bas-relief de la *Vierge avec l'Enfant*, dont on fit « une infinité de copies ». Au noviciat des Jésuites, il avait décoré de sculptures et d'un crucifix l'autel où Poussin peignit le *Miracle de saint François-Xavier*.



Phot. Giraudon

FIG. 445. — Caryatides du Pavillon de l'Horloge. Palais du Louvre.

Ces nombreux travaux, dont il ne reste aucune trace, sinon au Louvre et à Saint-Nicolas-des-Champs, étaient presque tous achevés quand Sarrazin prit à la fondation de la nouvelle Académie de peinture et de sculpture, dont il fut l'un des doyens et bientôt après recteur, une part importante, sinon prépondérante, et ses confrères devaient lui rendre à plusieurs reprises, après sa mort, par la plume de Guillet de Saint-Georges comme par celle de Caylus, ce témoignage qu'il s'était toujours acquitté de ses fonctions « avec tous les soins et tous les talents d'un bon académicien ». C'est le « bon académicien » que l'on retrouve surtout dans la plupart des œuvres qui nous sont parvenues : fragments du monument du cœur de Louis XIII, dont les anges qui paraissaient « suspendus en l'air » furent considérés comme les plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art contemporain. Le Louvre en conserve les bas-reliefs ovales : la *Tempérance*, la *Force*, la *Justice* et la *Prudence*, comme celui de la *Douleur* provenant du tombeau de l'abbé Bernay et les statuettes de *saint*

Pierre et de *sainte Marie-Madeleine*, débris de l'autel de la chapelle du chancelier Séguier. Les bustes en terre cuite du Christ et des apôtres sont à la sacristie de la chapelle du château de Versailles. Mais il lui arrive de dépasser ce niveau moyen et qui ne le distinguerait guère de la production la plus « courante » de son temps, et de toucher tour à tour au style, au pathétique et à la grâce.

Le « style », les caryatides du dôme du Louvre nous en conservent l'exemple le plus complet. Si l'on critiqua beaucoup, au dire de Sauval, « la hauteur gigantesque du dernier étage », on admira fort ces huit grands termes de femmes; l'on vit dans leurs belles têtes « je ne sais quel orgueil qui marque de la vertu et sent sa personne de qualité... », mais les critiques trouvaient tout de même, — « tant les gens sont difficiles », — tout en admirant « cette taille riche que toutes les plus belles dames souhaitaient d'avoir », qu'elles avaient trop « de graisse et de masse pour des matrones grecques, que Vitruve nous représente si délicates »!



Phot. Atget.

Fig. 444. — Figures d'enfants, d'après les modèles de J. Sarrazin. Château de Maisons-Laffitte.

En 1640, il sculptait pour Marly *deux enfants jouant avec une chèvre* (aujourd'hui relégués dans une dépendance du Muséum), dont Théodon fit le piédestal, et que Mariette et Bouchardon prisaient fort encore au siècle suivant. « Je défierai de me montrer quelque sculpture plus parfaite », écrivait le premier, et Bouchardon « n'en finissait pas » quand il commençait de les louer. Ses contemporains avaient voué à ses figures d'enfants une admiration particulièrement vive. Sauval signalait encore, au logis de Mme de la Trousse, « deux petits enfants de Sarrazin, se baisant et s'accolant si tendrement et si délicatement, qu'on les prendrait pour deux petits pigeons qui se caressent, et de plus ces caresses sont

accompagnées de tant de grâce et de mignardise, que, quand l'amour lui-même aurait été leur maître, ils ne seraient pas plus savants », et, dans le décor de la cheminée, près de deux termes, « d'une manière fort jolie..., deux enfants qui tiennent de chaque main un feston avec une attitude purement enfantine et pleine de naïveté »! Ces éloges devaient être mérités, si l'on en juge par les délicieuses figures d'enfants, assis, les jambes pendantes, sur la corniche de l'escalier de Maisons-Laffitte, où Gilles Guérin et Buyster travaillèrent aussi sur les modèles de Sarrazin.



Fig. 445. — Le cardinal de Bérulle, par J. Sarrazin. (Musée du Louvre.)

La sculpture funéraire fournit à son talent quelques thèmes pathétiques dont il nous reste, à défaut des monuments détruits ou démembrés, quelques fragments de grande signification. Nous avons mentionné déjà ceux du monument de Louis XIII. Mais les plus importants de beaucoup sont les statues tombales du cardinal de Bérulle, ce grand fondateur d'ordres au temps de la contre-réforme, qui avait institué en 1661 l'Oratoire, « afin de travailler à la perfection de la vie sacerdotale, d'instruire les aspirants aux ordres sacrés non seulement à la science, mais à l'usage de la science », et avait suscité, dans la même intention, la communauté de Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

Lenoir avait recueilli, au Musée des Monuments français, trois statues du cardinal, toutes trois posthumes. La plus ancienne, provenant du tombeau élevé à l'Oratoire et portée sous la Restauration au collège de Juilly, est bien vraisemblablement de Sarrazin lui-même, qui avait connu

Bérulle et avait sur sa ressemblance *ad virum* des souvenirs et des documents très précis ; l'autre, signée et datée de 1657, c'est-à-dire postérieure de vingt-huit ans à la mort du cardinal, lui fut commandée — par Messire Édouard le Camus, « qui vivait dans une sainte retraite », où les écrits de M. de Bérulle l'avaient décidé à chercher un asile contre le monde, — pour la chapelle de la Madeleine de l'église des Carmélites du faubourg Saint-Jacques. Elle a passé de l'ancienne chapelle des Carmélites, détruite par le prolongement de la rue Pierre-Nicole, au Musée du Louvre. La troisième est de Fr. Anguier. Les effigies sculptées de Sarrazin sont d'une expression un peu *roulue* et laborieuse, mais singulièrement vivante et significative. L'une et l'autre représentent le cardinal en grand costume, agenouillé devant un prie-Dieu : dans celle de l'Oratoire, il tourne vivement et incline la tête vers la gauche, tandis que ses deux mains se joignent à hauteur de l'épaule droite ; on dirait qu'il prêche encore en même temps qu'il prie. Dans celle des Carmélites, il est en pleine et fervente oraison, les mains croisées sur la poitrine, la tête inclinée, les yeux levés au ciel. Un bas-relief représente, sur le prie-Dieu de Juilly, Jonas et la baleine ; sur le piédestal de la statue des Carmélites, la célébration de la messe, le sacrifice que Noë fit à Dieu au sortir de l'arche, et les armes du cardinal supportées par deux génies. Ces bas-reliefs furent exécutés par Claude Lestocart, élève de Sarrazin et l'un des auteurs de la chaire à prêcher de Saint-Étienne-du-Mont (fig. 454), exemple caractéristique du développement que prit alors le thème des chaires dans les églises. (Elle est soutenue par un Samson plus grand que nature, assis sur le lion qu'il a terrassé, armé de la mâchoire d'âne. Sur les panneaux et les médaillons se développent des scènes de la vie de saint Étienne, les évangélistes et deux pères de l'Église entre les statues des Vertus théologales et cardinales détachées en ronde bosse.)

Le monument de Bérulle n'est antérieur que de trois ans à la mort de Sarrazin. Son dernier ouvrage fut le tombeau de Henri de Bourbon, prince de Condé, mort en 1646, aïeul du grand Condé, que commanda le Président de la Chambre des Comptes, Perraut, intendant de la maison du Prince. Commencé sans doute immédiatement après la mort de Condé, interrompu vraisemblablement par la Fronde, il était presque entièrement terminé à la mort de l'auteur. Exécuté pour les Jésuites de la rue Saint-Antoine, dispersé à la Révolution, il a été reconstitué dans la chapelle du château de Chantilly et fort heureusement sauvé ainsi de l'oubli. « M. Sarrazin aimait la lecture et en profitait.... » Il voulut, au-dessous des quatre grandes statues de la *Religion*, de la *Justice*, de la *Piété* et de la *Force*, évoquer en une suite de bas-reliefs, sur le soubassement, les souvenirs des *triomphes* de Pétrarque : *Triomphe de la Mort*, de la *Renommée*, du *Temps* et de l'*Éternité*. (Il en existe de médiocres moulages à Saint-

Nicolas-du-Chardonnet.) « Dans celui de la Renommée, écrit Guillet de Saint-Georges, M. Sarrazin nous a laissé son portrait au naturel... et surtout il a affecté d'y représenter Michel-Ange, Raphaël et le Titien; pour lui, il paraît, comme dans la foule, orné de la chaîne et de la médaille que lui donna l'Académie de Florence, et porte à la main une figure de saint Jacques qui était son patron. Il semble vouloir se cacher



Phot. Neurdein.

Fig. 446. — Mausolée de Henri de Bourbon, par J. Sarrazin.
(Château de Chantilly.)

à côté de Michel-Ange qui porte une main sur le bras de M. Sarrazin, comme pour lui donner courage,... »

C'est en travaillant au *Triomphe de la Mort*, ajoute son biographe, qu'il tomba malade du mal qui devait l'emporter le 5 décembre 1660 : « A mesure qu'il le finissait, il se préparait à finir sa vie. » Il fut inhumé à Saint-Germain l'Auxerrois. « Il laissait la mémoire particulièrement vénérée et chère à ses confrères d'un habile et sage académicien, fort obligeant à rendre service, spécialement aux sculpteurs qui avaient du talent. »

Philippe Buyster († 1688), Van Obstal († 1668), Gilles Guérin († 1678) furent au Louvre pour le roi, à Maisons pour le marquis de Longueil, à Vaux-le-Vicomte pour Fouquet ses collaborateurs. Les deux premiers,

flamands venus à Paris, l'un de Bruxelles, l'autre d'Anvers, « dans le désir de se former et de rendre leur fortune meilleure ».

Philippe Buyster. — Grandi à l'école des sculpteurs sur bois de son pays, il débuta à Paris par « travailler à ces ornements, dont alors, par une mode recherchée, on embellissait les carrosses des personnes de qualité » ; mais bientôt il s'attaqua à la pierre et au marbre, fut admis dans le corps de la maîtrise, et appelé à exécuter au pavillon du Louvre, sur les modèles de Sarrazin, les deux caryatides « qui sont sur la main droite avec une figure de Renommée qui est du même côté au-dessus du fronton ». C'est également le plus souvent sous la direction de Sarrazin ou de l'aîné des Anguier qu'il participa à la décoration des églises du Val-de-Grâce, de Saint-Nicolas-des-Champs, du château de Maisons, des hôtels de Bullion, de Wideville, de Souvray où il multiplia des groupes d'enfants folâtrant avec une chèvre.

Aux tombeaux de Guillaume de Laubespine et de sa femme (cathédrale de Bourges), de l'évêque de Rueil (cathédrale d'Angers), de Marguerite de Crèvecœur (au Louvre), dont les statues conservent encore le bénéfice de l'honnête réalisme qui vivifie l'iconographie funéraire du temps, il fit œuvre plus personnelle, et c'est également à lui que les religieux de Sainte-Geneviève s'adressèrent le 30 janvier 1656 pour ériger à leur ancien abbé, mort le 14 février 1645, le cardinal François de la Rochefoucauld, la sépulture que celui-ci avait prévue et ordonnée dans son testament. Ce tombeau, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages, où il était entendu, d'après les termes du contrat intervenu entre les parties, « qu'un ange tiendrait la queue de la robe du cardinal, estant à genoulx, ledit portrait étant le plus ressemblant qu'il se pourra faire, le tout conforme à un desseing paraphé joint à l'acte », passa de l'abbaye de Sainte-Geneviève au musée de Lenoir ; il est aujourd'hui à l'Hospice d'Ivry.

Il n'est pas sans intérêt de signaler, d'après Guillet de Saint-Georges, une œuvre de Buyster, aujourd'hui perdue comme tant d'autres, et que lui commanda non plus un de ces clients « très considérables » dont il est le plus souvent question dans sa biographie, mais « une femme qui, n'étant point d'une condition à être considérée, voulut faire voir sa piété et marquer une reconnaissance chrétienne par un ouvrage public ». C'était la veuve d'un rôtisseur enrichi à vendre de la volaille dans une boutique de la rue de l'Arbre-Sec ; elle décida que sa patronne, sainte Anne, serait représentée montrant à lire à la Vierge, en bas-relief, sur sa maison — avec, dans une manière de cartouche, quelques pigeons et de la volaille, « qui peut-être servira à confondre les symboles mystérieux et magnifiques des familles nouvellement anoblies ». Buyster fit le modèle et Regnaudin exécuta le groupe.

Il mourut académicien, mais, engagé dans la maîtrise, il en défendit courageusement les revendications et se sépara même, un temps, non sans éclat, de ses confrères de l'Académie. Il eut sa part dans le travail de la première équipe de sculpteurs employés à la décoration du parc naissant de Versailles, où Van Obstal, Lerambert, Gilles Guérin furent aussi occupés à ses côtés à partir de 1665. Le *Jeune satyre* ou plutôt le *Poème satyrique* de Philippe Buyster, spirituel, ironique et malicieux, dont la lèvre entr'ouverte va lancer le mot acéré, n'est pas indigne de figurer dans l'auguste assemblée des marbres royaux.



Phot. Boinet.

Fig. 447. — Tombeau du cardinal de La Rochefoucauld, par Buyster.
(Hospice d'Ivry.)

Van Obstal. — Venu d'Anvers, il excella spécialement dans le travail de l'ivoire. Il fut d'abord, — après son arrivée à Paris où Sublet des Noyers l'appela sur les ordres de Richelieu, — occupé au Louvre sous Sarrazin; puis il travailla « de son génie et sur ses propres pensées ». Et ce fut à l'hôtel Carnavalet, à l'aile de Mansart (bas-reliefs de la *Chasse*, le *Plaisir*, l'*Abondance*, la *Libéralité*, statues de la *Force* et de la *Vigilance*, bas-reliefs de la *Paix*, l'*Abondance* et la *Prudence*), au château de Maisons, à l'hôtel Lambert où Le Brun lui fournit le modèle d'une suite de bas-reliefs de la *légende d'Hercule*. Il multiplia ainsi les preuves d'un talent abondant et facile, mais sans originalité. Dans les conférences de l'Académie, il fut chargé de traiter du *Laocoon*, sujet alors fort à la mode et qu'il ne renouvela pas. Pour le tombeau de Messire Jean-Baptiste Lambert, conseiller et secrétaire du Roi, il fut appelé à sculpter, dans l'église des Incurables, un monument dont le thème iconographique, tel que le décrit Guillet de

Saint-Georges, mérite d'être noté comme important dans l'évolution du sentiment de plus en plus pathétique qui allait animer la sculpture funéraire (cf. pages 727 et suivantes) :

« On y voit la Foi et l'Espérance, et au-dessous paraît la figure de la Mort, armée de son dard, qui poursuit des génies de la Douleur en forme d'enfants. Les uns fuient devant elle ; mais d'autres veulent arrêter sa course pour exprimer que la Mort brave la résistance des jeunes gens, et, par là, faire allusion au trépas de M. Lambert qui était encore jeune quand il mourut. »

Gilles Guérin. — Gilles Guérin jouit sous Richelieu et Mazarin d'une faveur très grande. Il était né à l'hôpital des Quinze-Vingts où son père aveugle avait trouvé asile et fit son apprentissage chez « un maître » sculpteur qui fut le père de Le Brun, ce qui lui valut d'abord un excellent apprentissage et plus tard une utile amitié. Employé d'abord par le chancelier de France à son château de Chiverny, près de Blois, appelé à collaborer aux travaux du Louvre, où « il témoigna plus de docilité que M. Guillain qui avait refusé d'y travailler » (pour ne pas y être subordonné à son rival Sarrazin), il travailla « de son génie » au tombeau d'Henri de Bourbon qui eut deux « mausolées » : le premier aux Jésuites de la rue Saint-Antoine destiné à recevoir son cœur, le second dans la chapelle du château de Saint-Valéry, dans le Gâtinais. Il y sculpta le prince couché sur le côté, assisté des « génies de la douleur » et entouré des Vertus cardinales. A Maisons pour le Marquis de Longueil, au château du Fayel pour le maréchal de la Mothe-Houdancourt, au château d'Essonnes et à l'hôtel Hesselin, dans l'île Notre-Dame, où il exécuta entre autres travaux une cheminée monumentale avec un bas-relief de *Marcus Curtius se précipitant dans un gouffre vomissant des flammes*, et, sur une esquisse de Sarrazin, *Apollon au milieu des nuages* et *Homère et Virgile*, « qui semblent inspirés de l'enthousiasme poétique ». — à Saint-Gervais de Soissons, au Louvre où ses travaux dans la chambre du roi amorcèrent ceux de Girardon et Regnaudin, aux Minimes de la place Royale où il éleva le tombeau de Messire Charles de la Vieuville, duc et pair, ministre d'État, surintendant des Finances, et de Marie Bouhier, sa femme morte en 1655, dont les statues agenouillées et quelques fragments sont aujourd'hui au Louvre, — à Versailles enfin, où il sculpta les *Chevaux abreuvés par les Tritons* des Bains d'Apollon, qui contribuèrent plus qu'aucun autre de ses ouvrages à sa renommée, il prodigua les preuves d'un talent brillant et aisé.

Nous ne connaissons plus que par la gravure le monument qu'il avait exécuté pour l'église Sainte-Geneviève en l'honneur de René Descartes et que tous les hommes doctes, soit étrangers, soit français, allaient

admirer. « Il l'avait représenté de profil devant une sphère, dans un médaillon placé dans le bas-côté de droite. On vantait ce portrait; les peintres, les graveurs et les sculpteurs n'étaient pas les derniers à aller examiner les traits d'un homme dont *les savantes découvertes sur la cause et les effets des passions ont une étroite affinité avec les maximes de l'art de l'Académie, qui s'étudie à rendre sensibles dans les ouvrages de peinture, de sculpture et de gravure les mouvements de l'âme.* »

C'est à Guérin qu'en 1655, au lendemain de la Fronde et pour apaiser



Fig. 448. — Tombeau du duc et de la duchesse de La Vieuville, par G. Guérin. (Musée du Louvre.)

les rancunes du roi à qui Paris était resté suspect, Messieurs le prévôt des marchands et les échevins commandèrent (marché passé le 27 mars 1655), pour l'Hôtel de Ville, « la statue de marbre de cet auguste monarque habillé de César victorieux avec un manteau à la romaine », en pied, la tête couronnée de lauriers, tenant un sceptre dans la main « avec lequel il montre avoir réduit la mutinerie, foulant aux pieds une figure représentant la rébellion, de grandeur convenable et au naturel d'un fort jeune homme refrongné du visage, armé d'un corcelet et d'un javelot et un cimier en teste.... » C'est une sorte de transposition du *Saint Michel terrassant le démon* de Raphaël récemment acquis par Mazarin et qui, des collections du cardinal, devait passer dans le cabinet du roi.

Girardon collabora au piédestal et aux médaillons des prévôts et échevins qui accompagnaient la statue. Mais, en 1689, « le Roi trouva bon qu'on ôtât ce monument pour perdre entièrement le souvenir des malheurs qu'il rappelait » et que la figure de la Discorde, sur laquelle le sculpteur l'avait représenté posant un pied impérieux, rendait plus pénible encore et plus malencontreux. Le groupe est aujourd'hui à Chantilly. La figure du Roi, si conventionnelle puisse-t-elle paraître, ne manque pas d'élégance nerveuse. Il fut remplacé à l'Hôtel de Ville par un bronze de Coysevox, transporté depuis au Musée Carnavalet.



Phot Giraudon.

Fig. 449. — Louis XIV terrassant la Fronde, par G. Guérin.

(Château de Chantilly.)

Les frères Anguier. — Gilles Guérin, dont la longévité se prolongea jusqu'en 1678, vit à Versailles les débuts de la génération nouvelle, celle des Coysevox et des Girardon. Il était de quelques années l'aîné des frères Anguier, dont le plus âgé, François, disparut de la scène, en pleine force d'âge et de vigueur, dès 1669, tandis que le cadet, Michel, vécut jusqu'en 1686. Leur rôle dans la sculpture du temps est assez semblable à celui de Gilles Guérin lui-même. François, plus fidèle aux traditions de la maîtrise, apprenti dès son enfance, puis élève de Simon Guillain, ne consentit jamais à être de l'Académie, — ou bien mourut trop tôt peut-être pour se laisser persuader d'y entrer comme son frère, qui en fut un des dignitaires. Plusieurs autres sculpteurs, Thomas Poissant (1605-1668), Legendre (1619-1671), qui eux aussi appartinrent à la maîtrise, — le premier sorti, avec François Anguier, de l'atelier d'un menuisier et sculpteur sur bois d'Abbeville, avant d'aller travailler à Amiens chez Blassel, le second qui passa par toutes les charges académiques, — Laurent Magnier, fils d'un « juré », ne boudèrent pas jusqu'au bout l'Académie.

François Anguier donc ne fut pas académicien ; mais ses honorables

résistances ne se devineraient guère à la nature de son art. En sortant de chez Simon Guillain, il alla faire son tour d'Italie d'où il rapportait en 1646 le goût de la mythologie. Les commandes importantes affluèrent aussitôt chez lui, ce qui semble indiquer qu'une réputation précoce l'avait précédé en France, et elles lui valurent de marquer, non sans force, sa place dans la sculpture funéraire du temps. On a déjà vu (t. V, p. 737) comment une œuvre de Barthélemy Prieur se trouva annexée au mausolée que le Président de Thou fit élever pour lui et ses deux femmes à Saint-André-des-Arts. Tout dans ce monument (aujourd'hui en partie reconstitué au Louvre) est de la composition d'Anguier, la jolie statue de Madeleine Cany exceptée. L'effigie de la seconde femme, Gasparde de la Châtre, est peut-être son chef-d'œuvre. Jamais il ne fut mieux inspiré et plus sensible à la pure grâce de la simple nature; jamais il ne l'interpréta avec un sentiment plus délicat, une sobriété plus expressive. On a peine à comprendre comment la même main peut devenir si lourde quand il s'agit de sculpter le tombeau de Rohan-Chabot aux Célestins et de Jacques de Souvré-Courtenvaux à Saint-Jean-de-Latran. Il le représenta le torse nu, à demi couché, en proie aux angoisses de l'agonie, enveloppé dans son manteau ducal qui va devenir son suaire, « dont un génie ailé le couvre en gémissant, tandis qu'un autre, également affligé, lui soutient la tête ». C'était marquer, avec une insistance significative, mais assez gauche, la tendance au pathétique qui de plus en plus se faisait sentir dans la sculpture funéraire.



Phot. Scharlowsky.

FIG. 450. — Mausolée du connétable Henry de Montmorency, par Fr. Anguier.
(Chapelle du Lycée de Moulins.)

Le plus important des monuments qu'il a laissés et qui nous est parvenu intact est celui que Marie-Félicie des Ursins, veuve du connétable Henry de Montmorency, décapité à Toulouse en 1632, lui fit élever à Moulins (1651-1652), dans la chapelle du couvent des Visitandines, aujourd'hui chapelle du lycée, dont elle était devenue, après la mort de son mari, la supérieure, et où elle mourut. François fit appel, pour l'exécution de ce grand travail, à son frère Michel (qui se chargea des statues d'*Hercule* et d'*Alexandre*), à Thibaut Poissant et à Regnaudin; mais l'inscription : *Fr. Anguierius solus dicavit*, montre qu'il fut bien le directeur et



Phot. Scharlowsky.

Fig. 451. — Statues de Henry de Montmorency et de sa femme, Marie-Félicie des Ursins, par Fr. Anguier.

(Chapelle du Lycée de Moulins.

l'auteur responsables. Le mausolée occupe toute une paroi de la chapelle où quatre colonnes de marbre encadrent le sarcophage et deux niches latérales et supportent un entablement à fronton, au-dessus duquel deux anges debout accostent l'écusson des Montmorency. L'étage inférieur, sur un haut soubassement où se développe une longue inscription, présente à droite et à gauche les statues assises d'*Hercule* et de la *Charité*, correspondant à celles, placées dans les entrecolonnements, du *dieu Mars* et de la *Religion*. Sur le sarcophage sont les deux statues du connétable et de sa femme : lui, en costume antique, accoudé sur son casque et tenant son épée; elle, les deux mains croisées sur les genoux, les yeux levés au ciel, dans une attitude que Prosper Mérimée, passant à Moulins en 1838, comparait, dans ses *Notes d'un voyage en Auvergne*, à « cet abattement pensif où Desdémone-Pasta avait allié tant de naïveté à tant de noblesse ». Sur la foi d'une tradition orale déformée par les *ciceroni*

locaux, et dont Jal avait déjà constaté les effets, il attribuait le monument à un sculpteur italien du nom de Francesco Agheri. Les influences italiennes n'y sont d'ailleurs pas étrangères; non seulement dans ce mélange de paganisme et de christianisme, mais aussi dans l'ordonnance générale et la conception des figures, dont les tombeaux romains et



Phot. Giraudon.

Fig. 452. — Plafond de la Salle des Antonins, par Michel Anguier. Palais du Louvre.

florentins du XVI[e] siècle et de la première moitié du XVII[e] fournissaient plus d'un modèle.

Pour le tombeau de Bérulle, dans la chapelle de gauche de l'Oratoire Saint-Honoré, il agenouilla le cardinal enveloppé dans sa grande cape sur un sarcophage de marbre noir, dans un enfeu décoré d'une série de médaillons où apparaissaient, en tableaux d'un fin relief à fleur de marbre, les armoiries du cardinal, celles de l'Oratoire, l'*Annonciation*, le *Baptême du Christ*, etc. Un ange lui présentait un livre ouvert sur lequel l'orant posait la main gauche, sa droite repliée contre la poitrine.

C'est encore François (et non Michel, comme on l'a répété après

Lenoir) qui édifia aux Célestins, en mémoire du duc Henri de Longueville, un monument dont le parti général rappelle celui que Barthélemy Prieur adopta pour les Montmorency. Une pyramide de marbre noir, — dont les quatre côtés sont décorés de figures et de trophées en marbre blanc, destinés à célébrer la gloire militaire de la maison de Longueville et son goût pour les sciences, les lettres et les arts, — se dresse sur un soubassement, flanqué des inévitables et cette fois assez banales figures des Vertus cardinales. C'est dans les bas-reliefs que le sculpteur a surtout excellé : de petits génies portent la lyre qui chantera et le livre qui enregistra les exploits du héros ; — la Sculpture travaille au buste de celui-ci tout en foulant aux pieds les serpents de l'Envie; enfin, en bronze, la *Bataille de Senlis* où Henri de Longueville défit le duc d'Aumale, — le vainqueur y est représenté combattant au centre d'une mêlée de cavaliers armés et vêtus à l'antique, — et le *Secours d'Arques* où paraît Henri IV à cheval parlant au duc de Longueville, dont un écuyer tient la monture.

Michel Anguier, de talent plus souple et plus « facile » que son aîné, eut peut-être, comme on dirait aujourd'hui, moins de tempérament, mais il occupa dans l'art de son temps une place importante. Il avait passé plus de dix ans à Rome, travaillant sous l'Algarde, étudiant les antiques, rapportant dans son bagage au retour les moulages des *Lutteurs* et du *Laocoon*, qui devait fournir une si belle matière aux entretiens et conférences de l'Académie. Dès sa rentrée en France (1652), il fut appelé par son frère à Moulins, et, bientôt après, les « clients » les plus renommés s'adressent à lui. Pour la maison de Fouquet à Saint-Mandé, il fait une *Charité* sous les traits de Mme Fouquet et de ses enfants, puis à Vaux il exécute pour le château et le parc sept grandes figures de pierre et douze Termes. Anne d'Autriche lui confie tous les travaux de sculpture de ses appartements au rez-de-chaussée du Louvre où Romanelli peignait sous les traits d'Apollon les hauts faits du roi, et l'accord est parfait entre le travail du peintre et celui du sculpteur que, pour la sixième et dernière salle (celle dite aujourd'hui des Antonins), Girardon assista. Les quatre Éléments, des satyres, l'Année et les Jours, hauts et bas-reliefs, les Fleuves de France, les Renommées plus sveltes et élégantes que les figures viriles, de charmants petits amours menant leurs rondes autour des fresques, « volant si bien, écrivait Caylus, qu'on s'en arrache avec peine », s'y partagent l'espace. Le succès décida la reine à confier au même sculpteur la décoration de l'église du Val-de-Grâce, consacrée pour accomplir le vœu de la mère de Louis XIV à la Vierge qu'elle avait implorée pour obtenir un fils : *Virgini parituræ*. Sur l'autel, à grandes colonnes torses, était placé un des meilleurs ouvrages de Michel, une *Nativité* aussi ingénieuse dans la composition et la disposition des



MICHEL ANGUIER _ AMPHITRITE
(Musée du Louvre)

Histoire de l'Art. VI. Pl. IX.

Librairie Armand Colin. Paris

personnages que vivante par les attitudes et les figures diversement expressives des personnages. « Le caractère de la Vierge est beau, écrivait Caylus; ses mains sont belles, le saint Joseph un peu lourd est rempli de surprise et d'attention.... » Napoléon l'affecta à Saint-Roch, et une copie remplaça l'original sur l'autel du Val-de-Grâce. Dans les pendentifs du dôme, qui s'arrondit au-dessus de l'autel, les quatre évangélistes et, sur les arcades des chapelles, dix-huit figures portant les attributs des litanies de la Vierge, enfin, dans les chapelles, une série de bas-reliefs où est représenté tout le chœur des Vertus depuis la Foi jusqu'à l'Innocence et la Bénignité, témoignent, avec une profusion de médaillons et culs de lampe, de l'abondance de Michel, de son aisance à composer, distribuer et mettre en place un grand ensemble décoratif et, dans cet ensemble, à ménager à chaque figure sa valeur et son effet.

Entre temps, pour l'hôtel Évrard à Paris, au château du Plessis Belleville pour M. de Guénégaud, à Sceaux pour le marquis de Seignelay, au jardin des Tuileries et à Versailles pour le roi; pour les Pères de la Merci, à la chapelle des Fonts Baptismaux de Saint-Eustache, pour le couvent des Filles-Dieu, il multipliait impartialement les saints du paradis et les divinités de l'Olympe.

En 1674, sur les dessins de Le Brun, il commença, pour la porte Saint-Denis (comme son frère François avait fait à la porte Saint-Antoine pour l'entrée triomphale du roi ramenant, après le traité des Pyrénées, d'Espagne en France, la nouvelle reine Marie-Thérèse), les allégories qui devaient rappeler les victoires de Louis XIV sur l'Allemagne : *Passage du Rhin*, *Prise de Maestricht*, au milieu des trophées et des Renommées, drapeaux, glaives, cuirasses et mufles de lions, le tout du plus beau style, inscrit dans une pyramide.

Il eut aussi sa part dans la décoration de Versailles (voir la gravure hors texte, pl. IX). L'*Amphitrite* du bosquet des Dômes (aujourd'hui au Louvre), dans la morbidesse de sa grâce opulente et la mélancolique coquetterie de son sourire, est une des plus charmantes déités que les sculpteurs du XVIIe siècle aient évoquées dans les allées et les bosquets du parc royal, où la génération des Girardon, des Coysevox, des Desjardins, des Marsy, des Tuby était déjà entrée en scène quand celle des Anguier arrivait au terme de sa course.

II

LA SCULPTURE FRANÇAISE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE A LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV

PIERRE PUGET

Entre la génération dont les derniers représentants eurent, comme couronnement de leur carrière, à collaborer au grand décor de Versailles et l'entrée en scène de ceux qui virent l'apogée et le déclin du règne, une haute figure originale, puissante et solitaire se détache en vigoureux relief. Avant d'aborder l'étude de la glorieuse équipe dont Le Brun dirigea les travaux, il faut s'arrêter devant le Provençal Pierre Puget (16 octobre 1622, date du baptême, — 2 décembre 1694). Une tradition populaire complaisamment adoptée par Léon Lagrange, le plus complet, jusqu'à ce jour, de ses biographes, le fait naître aux environs de Marseille, au hameau de Séon, dans une vallée dont l'argile rougeâtre alimente encore une active industrie de poterie, et dont il était trop tentant de faire « la patrie prédestinée du grand modeleur de terre ». L'acte de baptême exhumé des archives de la paroisse établit qu'il fut présenté sur les fonts en l'église de la Major : c'est donc sur les pavés de la cité, et près du port, que fit ses premiers pas celui qui devait par la suite se réclamer fièrement de son lieu d'origine en signant : *Massiliensis*. Le père, Simon Puget, maître maçon, avait fait de ses aînés des tailleurs de pierre ou des maçons comme lui. Pierre n'avait que trois ans quand il devint orphelin; un oncle se chargea de l'élever et le mit, dès qu'il eut l'âge requis, en apprentissage, « obligé pour trois ou quatre ans », chez un « maître esculpteur » qui avait l'entreprise de la décoration des galères royales.

Un vieux maître sculpteur parisien, Jean Le Dieu, en relation avec son confrère provençal, qui eut l'honneur d'héberger à son foyer Pierre Puget et l'excellente idée de tenir une sorte de journal des propos de son hôte, a noté une conversation de celui-ci d'où il résulterait qu'après trois mois d'apprentissage, son patron « n'y pouvant plus rien montrer, en sorte qu'il lui laissait faire l'ouvrage à sa volonté », l'apprenti avait quitté l'atelier, sans avoir « achevé le temps de son obligé ». « Il lui tardait beaucoup qu'il ne fust arrivé à Rome. » On le retrouve en effet un peu plus tard en Italie.

Émeric David, dans un discours en l'honneur de Puget, couronné au concours ouvert, en 1807, par l'Académie de Marseille, a décrit son

voyage comme s'il l'avait suivi d'étape en étape. « En route pour l'Italie! Philosophe par sentiment, économe par nécessité » (on reconnaît au passage le rythme des phrases que Beaumarchais avait mis dans la bouche de son Figaro), « il voyage à pied, comme Caton et Diogène!... » Mais Le Dieu tenait, de la bouche même de Puget, que le voyageur « arriva à Livourne par mer et fust de là à Florence à dessein d'y travailler et d'y gagner sa vie ». Et, si l'on ne craignait d'abuser, comme Émeric David, de l'hypothèse gratuite, on aimerait à se le représenter naviguant sur une de ces galères toscanes qu'il avait si souvent vu aborder aux quais de Marseille et dont il avait suivi des yeux les poupes décorées de ces riches sculptures, célèbres dans les marines de tous les pays méditerranéens. Le Dieu, toujours d'après les récits de son hôte, « homme très sincère et d'une grande franchise », le montre encore, fort embarrassé de trouver un gagne-pain, engageant à l'aubergiste ses hardes et ses outils, conduit enfin, « estant tout éploré », par un vieux « maître esculpteur » chez « l'esculpteur du grand duc de Toscane », confié par celui-ci à un compagnon d'abord fort dédaigneux qui, surpris des précoces aptitudes du garçon, l'autorise bientôt « à travailler de son génie », s'attache à lui et lui fait même « l'honnêteté, contre l'usage d'Italie, de le faire manger à sa table ».

Rome restait toujours le grand objectif, le rêve du petit Marseillais. Son patron y connaissait justement un « intagliatore », originaire de Florence et ami de Pietro Berretini da Cortona, magnifique et inépuisable décorateur des palais florentins et romains et des coupoles des chapelles jésuites.... C'était vers 1641. Le Dominiquin venait de mourir; Poussin était reparti pour Paris où l'appelait le cardinal; la gloire de Lorenzo Bernini montait à l'horizon. En arrivant à Rome, Puget put voir le *Saint Laurent*, l'*Énée et Anchise*, le *Rapt de Proserpine*, l'*Apollon et Daphné*, le *Baldaquin de saint Pierre*, la *Sainte Bibiane* (voir t. VI, p. 150 et suiv.), les fontaines de la villa Mattei, des jardins Barberini, du Triton.... Quelle école pour lui, quelle révélation, en attendant le tombeau d'Urbain VIII (1642-1647) et la *Sainte Thérèse* (1646)!

Ce fut pourtant à l'école du peintre qu'il se mit tout d'abord. Quelques dessins du jeune Français, montrés par l' « intagliatore » florentin à Pietro da Cortona, lui avaient valu d'être admis dans l'atelier de celui-ci. « Il ne dédaignait pas de peindre devant lui, contre son ordinaire, peignant toujours en son particulier... », et, à voir peindre l'incomparable virtuose, Pierre Puget devint peintre. Ses progrès furent si rapides que le maître, émerveillé du talent de son élève, en fit son collaborateur, et reprochait à ses disciples italiens « leur peu d'avancement, dans le temps que ce jeune étranger, sans presque aucun précepte et par la force de son génie, faisait déjà des ouvrages si excellents ». C'est de

la qualité de « peintre » que Puget se réclamera encore quand il passera, plus tard, avec les villes de Toulon et de Marseille, des contrats pour des travaux de sculpture. Il accompagna son nouveau patron, peut-être le devança-t-il, à Florence où il travailla sous lui au palais Pitti, dont les plafonds conservent, à n'en pas douter, des morceaux de sa main incorporés à l'œuvre épique de Pierre de Cortone. Il revint bientôt après à Rome, mais en 1643 il rentrait à Marseille.

Il y rapportait une série de dessins d'après les galères toscanes, inspirés peut-être aussi par ces nefs fantastiques que Pietro da Cortona a paradoxalement fait flotter dans les plafonds et les voûtes des palais romains. Des officiers de la marine royale s'intéressèrent à lui, le signalèrent au duc de Brézé..., mais la mort du duc le priva, dès 1646, d'un si utile protecteur. La question de savoir s'il fut alors emmené de nouveau à Rome par un père Feuillant (envoyé en Italie par Anne d'Autriche pour y dessiner des statues antiques) reste assez douteuse, malgré les assertions du père Bougarel qui a utilisé le journal de Le Dieu. Ce second voyage, coïncidant avec le moment où s'achevaient les travaux du tombeau d'Urbain VIII, où étaient découvertes à Sainte-Marie-de-la-Victoire la chapelle Cornaro et la *Vision de sainte Thérèse*, aurait été pour lui l'initiation suprême à la grande sculpture lyrique et pathétique dans laquelle il allait exceller à son tour.... Son séjour en Italie fut plus court en tout cas que ne supposait le père Bougarel, puisque, le 8 août 1647, on célébrait, à la cathédrale de Toulon, le mariage de Pierre Puget avec Paulette Bouletti — et c'est aussi le moment où se placent ses plus importants travaux de peinture, conservés à Toulon, Aix et Marseille, parmi lesquels une *Sainte Famille* commandée par la corporation des portefaix du port. Et c'est justement dans cette corporation, dont il avait dû observer si souvent, sur les quais de Marseille et de Toulon, le travail si intéressant pour un œil de sculpteur, qu'il trouva les modèles de ses premiers chefs-d'œuvre de statuaire. Les vers romantiques de Baudelaire :

> Colère de boxeurs, impudence de faunes,
> Toi qui sus ramasser la beauté des goujats,
> Grand cœur gonflé d'orgueil, homme débile et jaune,
> Puget, mélancolique empereur de forçats ...

devraient être corrigés dans ce sens, car l'honorable corporation des portefaix n'avait rien à voir avec le bagne.

Le 16 février 1655, les consuls de Toulon firent édifier, sur la nouvelle façade de l'Hôtel de Ville « du cousté du Midy », un balcon supporté par deux caryatides qu'ils avaient d'abord commandées à un vieux sculpteur, Levray, attaché à l'arsenal; mais, séduits par un projet apporté à l'improviste par Puget, ils lui donnèrent la préférence. Le

19 janvier 1656, « sous le règne heureux du très-chrétien roy prince Louis XIV, roy de France et de Navarre et comte de Provence », Pierre Puget, « maître sculpteur », présent et acceptant, s'engageait à « faire bien et deuement et poser à l'Hôtel de Ville..., un portique lequel sera taillé et posé tout ainsi qu'il est démonstré par le dessein que ledit Puget a fait et remis signé par lui et sa caution ez mains du notaire royal ». L'ouvrage devait être achevé et mis en place aux « jour et festes de la saint Jean-Baptiste prochains », moyennant la somme de mille cinq cents livres, dont six cents immédiatement versées, « le restant à proportion de la besogne, à la réserve de trois cents livres qui lui seront payées lorsque ledit portique sera fait, parachevé et accepté ». C'est de ce contrat que sortirent les fameuses *caryatides*, que le cavalier Bernin, passant à Toulon cinq ans plus tard, admirait fort, s'étonnant que le roi de France ne tirât pas meilleur parti des talents « d'un si habile homme ».



Phot. Giraudon.

FIG. 455. — Caryatide de la porte de l'Hôtel de Ville de Toulon, par Pierre Puget.

Ce sont bien des plébéiens, porteurs de lourds fardeaux, des « portefaix » héroïques, que Puget tailla dans la belle pierre de Calisanne, en s'inspirant de ceux qu'il avait souvent observés, au débarquement des galères chargées de céréales, ployant sous les sacs lourds de grains qu'ils soutenaient de l'effort combiné de leurs épaules, de leur nuque et de leurs bras. L'un, le plus beau et le plus vrai, a ramené sur sa tête son bras gauche replié, tandis que sa main droite appuyée sur la hanche étaie la résistance de l'épaule, aux muscles bandés sous la charge du balcon ; l'autre, une main contre la joue, la droite soutenant, au-dessus de son visage contracté et congestionné, l'entablement de pierre, est *peut-être* (s'il faut en croire Lagrange) le portrait d'un de ces portefaix, réputés pour leur vigueur herculéenne, tel un certain Marc Bertrand dit Marquetas, populaire entre tous sur le port pour les défis retentissants qu'il se plaisait à jeter aux camarades et rivaux en exploits de force musculaire. Une terre cuite du Musée de Marseille qui fut sans doute

une des études du maître pour les caryatides et quelques dessins de la collection Atgé, à la Faculté de Médecine de Montpellier, le montrent à la recherche du geste juste, expressif et vivant. Un de ces dessins porte, écrit de sa main : *vivitur ingenio....*

Tout le génie de Puget est déjà dans ces premiers morceaux. Le succès des caryatides de Toulon ayant rapidement porté au loin sa renommée, les « commandes » affluèrent. C'est, presque en même temps (1659-1660), les prieurs de la « confrérie du Saint-Sacrement », le marquis de Girardin, Fouquet, qui s'adressent à lui. Pour les premiers, il s'agit d'une grande porte de noyer, « bonne marchandise, sans aucun manquement et crevassure..., sur laquelle porte mettra ledit sieur Puget la figure du Roi dans une niche de pierre de taille bien et duement polie avec son lustre... »; et l'on *croit* reconnaître, dans le magnifique buste en marbre du Musée d'Aix, cette figure du roi, dans tout l'éclat de sa jeunesse, imberbe, coiffé de la longue chevelure naturelle, aux boucles abondantes, qu'on lui voit dans la statue de Gilles Guérin; mais ici les cheveux sont un peu raccourcis, comme dans le portrait de Mignard de 1660, la perruque n'ayant été adoptée qu'après le mariage du roi : « les plus beaux cheveux du monde.... par la manière dont ils sont frisés », comme écrivait Mlle de Montpensier dans le *portrait* daté du 3 octobre 1658... Puget d'ailleurs n'avait à cette date vraisemblablement jamais vu son modèle et n'eut pour diriger son travail — si c'est bien d'un buste de Louis XIV qu'il s'agit — que des documents graphiques.

Pour Claude de Girardin, collaborateur et ami de Fouquet, il eut à faire deux statues destinées à son château de Vaudreuil en Normandie : *Hercule terrassant l'hydre de Lerne* et *Cybèle couronnant un Janus d'olivier*. On les croyait perdues. L'*Hercule*, retrouvé en morceaux dans les fouilles pratiquées sur l'emplacement du château et du parc, a été reconstitué pièce à pièce, et fait aujourd'hui la gloire du Musée de Rouen. C'est peut-être le chef-d'œuvre de Puget : son lyrisme et sa science, son inspiration et sa raison s'y sont mêlés, complétés, équilibrés dans le plus puissant accord. La vigueur du coup asséné sur le monstre abattu, mais encore résistant, le maniement redoutable et calculé de la terrible massue, la beauté et la justesse du geste, la rigueur serrée de l'exécution, d'un bout à l'autre conduite sans une défaillance, avec une volonté, une logique et une ardeur impérieuses, tout révélait l'apparition dans la sculpture française d'un maître tel que les générations précédentes n'en avaient pas connu.

Pour Vaux-le-Vicomte, Fouquet lui commanda un autre *Hercule*, mais cette fois au repos. Assis sur un tertre, tenant sa massue dans sa main détendue, l'autre bras passé et retombant mollement sur son bouclier, il se délasse, un peu béatement, au seuil de ce jardin des Hespé-

rides qu'il a conquis, mais dont il a l'air de goûter médiocrement et de peu comprendre la beauté. Sa petite tête insignifiante sur son corps de parfait athlète se redresse comme pour résister à une invincible somnolence... L'œuvre n'était pas encore achevée, quand la foudre s'abattit sur le trop heureux et triomphant Fouquet. Les *Hercule* symboliques qu'il avait multipliés dans son parc et son château participèrent à sa défaite et furent entraînés dans sa chute. Le roi garda pour son compte et pour Versailles les provisions de beaux blocs de marbre destinés au décor de Vaux-le-Vicomte. Colbert reçut pour Sceaux l'*Hercule gaulois* qui, après bien des aventures, trouva enfin, au Musée du Louvre, un asile définitif.



Phot. Giraudon.

Fig. 454. — Hercule terrassant l'hydre de Lerne, par Pierre Puget.
(Musée de Rouen.)

C'est à Gênes, où Fouquet l'avait envoyé choisir, dans les carrières de Carrare, des blocs de marbre pour son usage, que la statue avait été commencée. Les Génois retinrent auprès d'eux le grand sculpteur tout à coup privé du protecteur qui l'avait adopté. Puget connut là, dans la ville aux palais de marbre, où Rubens avait laissé tant de chefs-d'œuvre qui devaient émouvoir son imagination plastique, les années les plus heureuses peut-être de sa vie. Les plus grandes familles de l'aristocratie locale voulurent avoir quelques morceaux de sa main. Francesco-Maria Pauli lui fait offrir une pension de trois cents livres par mois, comme prime supplémentaire au prix de tous ses travaux largement rémunérés, et lui commanda pour la chapelle familiale de l'église de Carignan, que depuis plus d'un siècle ses ancêtres n'avaient cessé d'embellir, quatre statues de dix pieds de haut : *Saint Ambroise*, dont une maquette en terre cuite est à Aix, *Saint Sébastien*, *Sainte Madeleine* et *Saint Jean-Baptiste*. Les deux dernières ne furent pas exécutées, mais le *Saint Ambroise*, et surtout le *Saint Sébastien*, lié, suspendu par les poignets aux branches de l'arbre où il vient d'expirer et comme de glisser doucement dans la mort et dans la gloire du martyre, sont, pour la souplesse, la fluidité et la sensibilité de l'exécution, parmi ses chefs-d'œuvre les plus significatifs.

Stendahl, dans les *Mémoires d'un touriste*, opposant ce *Saint Sébastien* de Puget à ceux du Guide, par exemple, « qui rendaient les dévotes amoureuses », admirait le sculpteur français pour ce qu'il avait su mettre dans cette figure de réalisme et de vérité. « Le *Saint Sébastien* de Puget, écrivait-il, est un vigoureux officier de trente ans... Il me semble que saint Sébastien était un aide de camp, lieutenant de Dioclétien, et, avant l'invention de la poudre, il fallait qu'un colonel fût fort! Cette figure est admirable et d'une vérité qui depuis longtemps a disparu de la sculpture... » La *Sainte Conception*, que les Brignole lui demandèrent pour l'*Albergo de Poveri*, soulevée dans ses voiles flottants par deux angelots en adoration, a presque, sans y atteindre pourtant, le charme et l'exquise tendresse de la *Sainte Bibiane* (voir t. VI, p. 155, fig. 90). Et, certes, les réminiscences ou les rencontres berninesques abondent; mais la verve et la spontanéité du maître français jaillissent d'un tel jet qu'on dirait d'une fraternité de génie plus encore que d'une filiation, avec cette différence toutefois que, dans les figures athlétiques de Puget, la *spiritualité* reste inférieure à celle du maître italien.

Moussu Pogget, artefice francese, comme le nomment les notaires génois dans les contrats où il intervient si souvent, semblait définitivement adopté par l'aristocratie et la population : les projets de façades nouvelles pour les palais et les églises, de bas-reliefs et de statues pour les autels, de peintures pour les coupoles auraient suffi à remplir une vie de travail. Mais, en 1667, il quitte brusquement Gênes après avoir terminé une *Vierge avec l'Enfant*, pour la chapelle du palais Carega, et un *Enlèvement d'Hébé* (détruit), pour le palais Spinola, laissant inachevé le maître-autel de l'église Saint-Cyr et une *Sainte Vierge* pour les Lomellini, donnée par eux à Saint-Philippe-de-Néri. Puget y mit plus tard la dernière main et la signa : N(obilis) D(ominus) Puget, A(nno) D(omini) M(ense) P(rimo) : MDCLXX.

L'incident qui aurait provoqué son départ de Gênes (un démêlé avec la police locale, dont les sbires l'auraient conduit un soir en prison — au poste — pour port nocturne de l'épée, en contravention aux règlements locaux, et la négligence de ses grands clients à le faire délivrer) offrait aux biographes une trop belle matière anecdotique et attrayante pour que, — à la suite du père Bougarel, — ils n'en aient pas abusé. Il ne faut pas oublier d'ailleurs qu'il revint par la suite plus d'une fois à Gênes et qu'antérieurement à son départ précipité, il avait été plus d'une fois « réclamé » par ses compatriotes. M. d'Inferville, intendant de l'arsenal de Toulon, avait à plusieurs reprises signalé à Colbert l'utilité qu'il y aurait à rappeler l'auteur des Caryatides de l'Hôtel de Ville. « Depuis que je suis en Provence, j'ai sollicité un nommé Puget, habile sculpteur qui s'est retiré de Toulon depuis plusieurs années. Il est fort

en estime comme excellent sur son art; aussi se fait-il beaucoup valoir comme l'on peut remarquer par ses prétentions. Je le croirais nécessaire pour la perfection de l'amiral » (le vaisseau Amiral, 18 janvier 1667); et les « prétentions » formulées par Puget lui-même étaient en effet des conditions impérieuses: le roi *lui-même* devrait le mander, non point comme un ouvrier, mais « principal officier »; — il lui serait permis d'enrichir d'ornements de sa façon, sans qu'on le contredise, « tout ce qui est hors de l'eau »; — il ne travaillerait de ses mains qu'aux modèles, et les officiers n'auront rien à dire s'il fait travailler dans son atelier; — sa pension lui serait payée d'avance.... On aime à se représenter de quel air Colbert, — qui d'ailleurs ne pouvait se tenir de voir en Puget le protégé de Fouquet, — devait lire de telles injonotions. Il répondit en envoyant Girardon, qui, après un assez court séjour à Toulon, demandait son rappel à Versailles, et, le 1[er] mai 1668, d'Inferville annonçait qu'il ferait savoir au sieur Puget les intentions de Sa Majesté et « ferait son possible et l'exciterait par toutes sortes de moyens à venir servir Sa Majesté et prendre icy (c'est-à-dire à l'arsenal) la direction et conduite de tous les sculpteurs ».



FIG. 455. — Triton soufflant dans une conque marine, par Pierre Puget[1].
(Musée du Louvre.)

Plusieurs grands vaisseaux qui devaient porter aux rivages lointains le magnifique témoignage de « la grandeur du roi de France », le *Royal Louis*, le *Monarque*, le *Dauphin royal*, le *Paris*, l'*Ile-de-France*, la *Thérèse royale*, etc., étaient alors en construction. Puget multiplia, pour les proues et les poupes, les maquettes, les modèles et les dessins. Ce sont des *Renommées*, des *Victoires*, des *Neptunes*, des *Mars* et des *Bellones*, des *Captifs*, des *Guerriers*, des *Chevaux marins*, des *Néréides*, des *Tritons*, des *Dauphins* qui jouent, se démènent, se tordent, se pàment. A la poulaine (à l'avant), une seule figure le plus souvent (guerrier, sirène ou lion marin); mais à la poupe, dont les étages et les balcons prennent l'ampleur et le relief d'une façade de palais flottant, le décor s'anime, se hausse et se charge de

1. D'après PH. AUQUIER, *Pierre Puget, artiste décorateur et peintre de marine*. D. A. Longuet, Paris, s. d.

reliefs. De magnifiques « lanternes » se détachent en saillie. Colbert fit à maintes reprises plus d'une réserve : « Prenez garde, écrit-il, c'est un homme qui va un peu vite et qui a l'imagination très chaude; envoyez un modèle, je ferai travailler aux ornements par M. Le Brun. » Enfin, les officiers de marine firent observer que la « navigation » avait aussi ses exigences et que le génie des sculpteurs devait en tenir compte. Colbert, qui avait d'abord recommandé « qu'on ne négligeât rien pour faire éclater sur les mers la magnificence de Sa Majesté », en vint à ordonner que le « sieur Puget ait à s'assujétir pour la sculpture à ce qui sera résolu par les officiers et les charpentiers du port... S'il se met de pareilles chimères dans l'esprit, il faudra bientôt le remercier... » Le 26 décembre 1670, comme Puget réclamait encore, Colbert lui écrivait : « Je n'ai qu'à vous répéter de faire des dessins de ce que vous avez envie de faire et de me les envoyer, et, après les avoir fait voir à Sa Majesté, je vous ferai savoir ses intentions. J'attends vos nouveaux dessins de poupes..., il faut observer de vous restreindre en cela, *à ne point incommoder les manœuvres*, ni empescher leur assiette par un poids inutile. »

La marine anglaise avait déjà réagi contre l'abus des décors dangereux. Puget, dès lors, sentit décroître l'intérêt qu'il prenait à ces belles fantaisies où son imagination et sa virtuosité se donnaient, le crayon à la main, un si audacieux et génial essor. Et puis, à voir les blocs de marbre qui attendaient sur le port, d'autres rêves se levaient en lui. « Ce Puget tient comme au-dessous de lui (écrivait le duc de Beaufort qui passait à Toulon au moment de s'embarquer pour Candie où il devait trouver la mort) de travailler à autre chose qu'au marbre et à de somptueux édifices... » Il avait pu, par Girardon, entendre parler des magnificences de Versailles et de la part magnifique qui y était faite aux sculpteurs, et, quoique les embellissements de Marseille, les vastes projets qu'il avait conçus pour ses places, ses fontaines, son Hôtel de Ville eussent dû suffire à l'absorber, il ne laissait pas de penser aussi avec nostalgie à tout ce que les Coysevox, les Girardon, les Tuby, les Desjardins, les Van Clève, les Regnaudin, les Marsy et tant d'autres moins qualifiés, qui ne le valaient pas, accomplissaient là-haut !

Devant les marbres en dépôt sur les quais de l'arsenal deux idées de sculpture héroïque le hantaient : *Milon le Crotonien* et *Alexandre rendant visite à Diogène le philosophe*, auxquelles vint bientôt s'ajouter celle d'une *Andromède* dont il hésita longtemps à décider si elle serait bas-relief ou statue. Il en avait, dès 1671, envoyé des dessins à Colbert, qui fit attendre plus d'un an sa réponse. Il semble bien que, dès la fin de 1672, Puget s'était mis au travail. Mais ses entreprises d'architecte à Marseille, ses voyages à Gênes interrompirent à plusieurs reprises l'œuvre commencée. En 1674, il n'en était encore qu'aux ébauches ; en 1679, le *Milon* était fort

avancé, mais le *Diogène* simplement dégrossi, et Puget d'ailleurs, rayé comme officier du port, simplement *toléré* comme maître sculpteur, dut attendre que le prix du marbre fût évalué et réglé. Entre temps, Le Nôtre, le marquis de Seignelay les avaient vus et fort admirés; ils n'avaient sans doute pas manqué d'en parler à Colbert qui, le 4 février 1681, faisait demander « combien Puget *voudrait pour achever la statue du Milon et le bas-relief qu'il a commencés* ». Après des négociations et combinaisons assez longues, on tomba d'accord sur le prix de six mille livres (au lieu



Fig. 456. — Tableau d'arrière d'une galère[1].
(Musée de Toulon.)

de huit mille demandé par Puget) et au mois d'août 1682 l'œuvre était au point; un traité signé le 17 septembre de la même année et minutieusement rédigé intervenait, après retouches réclamées par le sculpteur, fixant ses droits et obligations. Au mois de novembre, le *Milon* était « encaissé »; en janvier 1683, il était porté à bord de la « flûte » le *Bien chargé* pour être amené au Havre-de-Grâce et de là dirigé sur les maisons royales de Sa Majesté, sous la surveillance de François Puget que son père avait préposé au soin de tous les détails.

1. D'après Ph. Auquier, *Pierre Puget, artiste décorateur et peintre de marine*. D. A. Longuet, Paris, s. d.

Jean Le Dieu, le vieux sculpteur parisien, assista à l'inauguration du *Milon* à Versailles : « Lorsque l'on eut ouvert la caisse pour le faire voir à la reine Marie-Thérèse, elle en fut si touchée qu'elle s'écria : « Ah ! le pauvre homme! » (J'étais présent quand la reine eut cette surprise, dit-il un peu plus loin.) Voilà tout ce qu'un grand sculpteur doit chercher. On voit bien cette expression dans la figure du *Laocoon*, mais l'illustre Puget *par son grand art a donné la vie à la matière en sorte qu'on voit que toutes ces parties travaillent et souffrent...* » Tout ce que les littérateurs, avant et depuis Michelet, ont pu broder de variations brillantes et de développements éloquents sur la trame forte et solide de ce jugement du vieux praticien parisien ne lui a rien enlevé de sa justesse concise et surtout n'y a rien ajouté d'essentiel et de vraiment utile. Le Brun lui-même écrivait à Puget, le 19 juillet 1683, qu'il n'avait pas manqué de faire remarquer au roi « toutes les beautés de ce morceau. Je n'ai fait en cela que vous rendre justice, car en vérité cette figure m'a semblé très belle en toutes ses parties et travaillée avec un grand art. » Le dernier paragraphe doit être souligné. « J'avais eu l'honneur de vous écrire, il y a quelque temps : *M. Girardon m'avait promis de vous faire tenir ma lettre : mais je vois qu'il ne s'est pas acquitté de sa promesse.* Je vous témoignais l'estime que je faisais de votre mérite et vous demandais part en votre amitié, faisant plus de cas de l'affection d'une personne de vertu comme vous que de celle des plus qualifiés de la cour. »

Des *Caryatides* de Toulon au *Saint Sébastien*, du *Sébastien* au *Milon*, Puget avait exprimé, par la robustesse de la construction et la qualité du modelé plus encore que par la pantomime et l'expression du visage, toutes les nuances et tous les degrés de l'effort, de la douleur physique, et comment, dans le corps humain, *tout peut souffrir et travailler*, comme disait si bien son humble ami Le Dieu. — Colbert, que ce dernier chef-d'œuvre eût peut-être achevé de réconcilier avec Puget, n'eut pas le temps de réparer ses torts ; il mourait le 6 septembre 1683, et la demi-disgrâce dans laquelle il avait laissé l'ancien favori de Fouquet devint un titre éminent aux yeux de Louvois.

« Le Roy m'ayant fait l'honneur de me donner la charge de surintendant, écrivait-il dès le 16 septembre à Puget, je vous prie de me mander si vous n'avez point des ordres de faire des statues pour le Roy et au cas que vous en ayez dans quel état elles sont. » Un peu plus tard il mande à son agent à Toulon que le *Milon* lui a paru fort beau ; il le prie de savoir ce que Puget demanderait d'une *Andromède enlevée par Persée* à laquelle il travaille et dont on lui a parlé. Quant au bas-relief d'*Alexandre allant trouver Diogène dans son tonneau et prié par celui-ci de ne pas lui enlever sa part de soleil*, dont le sujet inquiétait peut-être les courtisans du Roi-Soleil, il s'informait des dimensions, de l'état du

travail et demandait un dessin. « Je prendrais volontiers pour les bâtiments du Roi, ajoutait-il d'ailleurs, *tout ce que fera ledit sieur Puget, pourvu qu'il soit de la force du Milon.* » C'est alors, 20 octobre 1683, que Puget écrivit au surintendant la lettre fameuse, trop longue pour que nous la citions ici tout entière, mais dont il faut faire connaître au moins quelques passages, parce que, à travers ce qu'on y devine aisément d'accent provençal, le caractère et le vrai génie de Puget y éclatent... Il s'est remis à son groupe de l'*Enlèvement d'Andromède* et il espère bien que cet ouvage sera plus beau que le *Milon*; la pièce de marbre « sans aucun défaut, blanche comme la neige », l'excite au travail. Le *Diogène* a souffert d'un accident, mais qui sera bientôt réparé. « Diogène à l'embouchure de son tonneau, assis, tenant en main un rouleau de papier. Sa lanterne et son bâton sont à côté. Alexandre est à cheval accompagné de quelques officiers aussi à cheval, dont l'un tient son bouclier et son casque et l'autre une enseigne. Il y a encore d'autres figures appropriées que vous verrez, Monseigneur, par le griffonnage ou esquisse que j'enverrai au plus tôt. » Il n'a pas pour l'instant d'autres travaux en train; il projetait même de se retirer définitivement à Gênes, mais, « si ses ouvrages sont agréables au Roi, comme Sa Majesté en a donné quelques témoignages », il sera ravi de consacrer à sa gloire le reste de ses jours.



Fig. 457. — Persée délivrant Andromède, par Pierre Puget.
(Musée du Louvre.)

Et il en vient à un projet de statue équestre de Louis XIV.

C'était le moment où, dans toutes les provinces du royaume, une grande émulation avait été suscitée par les intendants royaux pour

provoquer, en commémoration de la révocation de l'édit de Nantes, l'érection de statues du roi. La Feuillade à la place des Victoires avait donné l'exemple ; la Bretagne, le Languedoc, le Poitou, la Bourgogne, le Lyonnais allaient suivre. Une réunion générale, tenue à Lambesc sous l'inspiration du comte de Grignan appuyé par son frère l'archevêque d'Arles, avait décidé qu'une statue équestre serait élevée à Aix. Il *fallait* dès lors que Marseille eût la sienne et, pour créer la « Place Royale, où elle serait en valeur aux yeux de toutes les nations que le commerce et la curiosité y attirent », Puget aurait volontiers démoli tout un quartier de la ville. « Marseille, fameuse sœur de Rome, objet de l'admiration de tous les peuples de l'univers... il te manque un principal monument, la statue de ton Roy !.... Le voilà, diront les Hollandais, les Flamands, les Espagnols, les Impériaux, les Anglais, les Siciliens, les Turcs, les Persans... » Et la statue devrait avoir « la majesté de Jupiter, la beauté d'Apollon, la fierté de César et, pour dire quelque chose de plus encore et en deux mots tout ce qui se peut imaginer : qu'on y reconnaisse Louis le Grand ».

Cet enthousiasme marseillais se refroidit peu à peu à mesure qu'on regarda à la dépense. On commanda pourtant des marbres à Gênes. Un délégué spécial fut même envoyé — à l'insu de Puget — à Versailles, consulter Girardon et Desjardins. Le premier demande du temps pour examiner, réfléchir. Le second se défend d'abord, ayant entendu dire que le sieur Puget, dont il trouve le dessin beau et pour qui il marque avoir bien de la considération « devait faire l'ouvrage dont il est question ».

On finit par passer (17 sept. 1687) un traité avec Puget. « La figure du Roy sera vêtue à la romaine, avec son manteau, ayant la contenance grave et fière ; la statue aura dix pieds dix poulces de la plante des pieds au sommet de la tête, le cheval neuf pieds sept poulces du poitrail à la croupe. Le cheval sera cabré, ne se soulevant que des pieds de derrière et de la queue qui se fortifiera sur la cimaise du piédestal... Pour soutenir le fardeau, je pratiquerai quelques broussailles de laurier. » Mais Mme de Maintenon objecta la grande dépense ; on opposa aux plans de Puget pour la « Place Royale » un contre-projet de Mansart, habilement présenté par son auteur. « L'adresse de Mansart, dit Saint-Simon, était de montrer au Roi des plans imparfaits qui tout seuls lui mettaient le doigt sur la lettre. Alors il s'écriait qu'il n'aurait jamais trouvé ce que le Roi professait ; il éclatait en admiration !... »

Tout ce grand projet devait aboutir, après beaucoup d'intrigues, à une cruelle déception pour Puget.

Une autre grande idée le hantait, « de grande considération et digne de la grandeur du Roi », dont il s'ouvrait dans sa lettre au roi. Il s'agissait d'un Apollon colossal enjambant le canal de Versailles avec, sous

ses pieds, des Tritons, Sirènes et coquillages. Il y aurait bien aussi l'exécution en marbre de ce *Ravissement d'Hélène* qu'il regrette d'avoir laissé à Gênes et qui deviendrait « quelque chose d'extraordinaire », — un *Apollon poursuivant Daphné*, « approchant de celui du cavalier Bernin », — un *Apollon écorchant Marsyas*, pour représenter une « espèce d'anatomie, ce qui serait fort recommandable parmi les sculpteurs et les peintres ». Apollon serait représenté « comme s'il raillait en parlant et remettrait son couteau dans la gaine ». A mesure qu'il écrit, les idées se pressent plus abondantes, le souvenir de ses œuvres passées vient se mêler à la vision des œuvres rêvées : « Je suis nourri aux grands ouvrages : je nage quand j'y travaille et le marbre tremble devant moi pour grosse que soit la besogne... » Et l'accent du génie l'emporte ici sur la jactance provençale. Et pour finir : « Vous voulez savoir mon âge, Monseigneur : je suis dans ma soixantième année, mais j'ai des forces et de la vigueur, Dieu merci, pour servir encore longtemps, et les bontés que vous avez pour moi, avec l'honneur que vous me faites, me feront rajeunir ! »

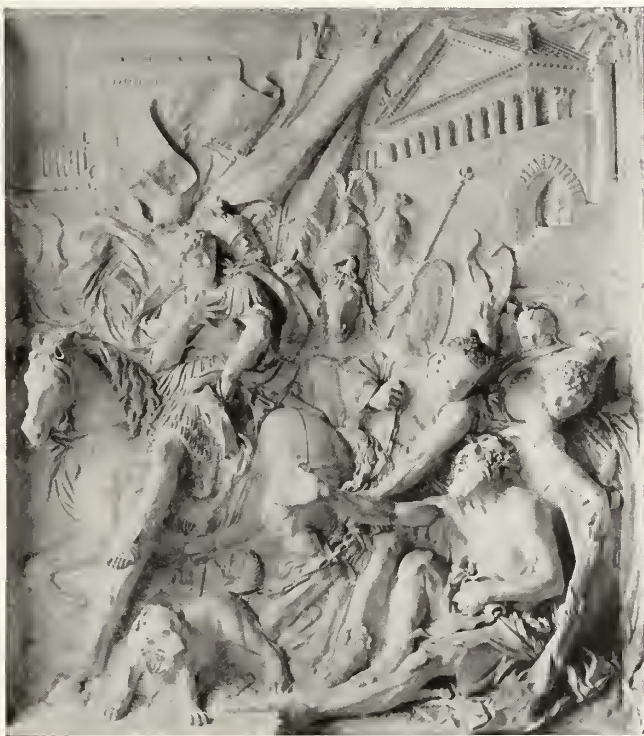


Fig. 458. — Alexandre et Diogène, par Pierre Puget. (Musée du Louvre.)

L'*Andromède* fut embarquée sur la « flûte » le *Cardif*, venant de Civitta Vecchia, ayant à son bord la statue équestre du roi par le cavalier Bernin, ce qui lui valut d'être saluée par tous les canons du port, quand le 17 février 1685 elle aborda au Havre. Depuis le XVIe siècle et la vogue des groupes fameux de Jean de Boullongne, c'était un thème familier à la statuaire décorative et héroïque et sur lequel aimaient à se déployer la virtuosité et le lyrisme des grands pétrisseurs et modeleurs de formes ; l'enchevêtrement des corps enlacés, leur action conjuguée dans la lutte, le désir et la résistance fournissaient les plus beaux motifs à la verve du sculpteur. Puget y mit toute sa fougue. Il déclarait, dans sa

lettre du 20 octobre 1683, « qu'en divers temps il y avait travaillé cinq ans », y comprenant le modèle qui était aussi grand que le marbre, et il la signait en 1684 : *P. Puget Massil. Sculp. Archit. et Pic. Sculpebat et dicabat ex a...* (*animo* ?) Ludovico Magno An. Dom. MDCLXXXIX. « Le Roi a vu votre *Andromède*, écrivait Louvois le 27 mai, dont Sa Majesté a été très satisfaite. Elle a ordonné qu'elle vous serait passée sur le pied de quinze mille livres. Sa Majesté aurait bien agréable que vous travailliez le plus diligemment qu'il vous sera possible à un autre groupe dont le Roi vous laisse le choix... » Aux critiques adressées par quelques-uns aux proportions de l'Andromède jugée trop courte, Puget, tout en protestant qu'elle était aussi grande que les plus grandes dames de la cour, accordait au dire de Bougarel que Veyrier, son élève, l'avait un peu raccourcie en ébauchant le marbre. Quand il l'entreprit à son tour sur le bloc dégrossi et préparé par son praticien, il y mit pour son compte dans le modelé des carnations vivantes, depuis le torse bombé de Persée jusqu'aux rondeurs fondantes et potelées du petit amour qu'on dirait transposé d'un tableau de Rubens, toute sa fougue que l'âge n'avait pas refroidie.

Est-ce « pour l'autre groupe » que Louvois lui proposait au nom du roi, que Puget avait fait venir de Carrare un magnifique bloc de marbre qui ne coûta pas moins de huit mille livres et qui resta jusqu'à sa mort dans son atelier ? Aucune trace ne semble subsister des projets qu'il avait pu concevoir. Louvois n'était plus là quand le marbre arriva et la commande espérée n'eut pas de suite. Le travail d'ailleurs ne manquait pas. Le bas-relief du *Diogène* attendait encore, depuis plus de vingt ans que la première pensée en avait été indiquée dans un croquis, l'achèvement définitif. En 1692, dans un placet qu'il chargea son fils de remettre au roi, il réclamait le paiement d'anciens débours.... Il se décida à venir lui-même plaider sa cause et défendre aussi le grand projet d'une statue équestre du roi ébauchée pour Versailles. Le Dieu, qui le logea à Paris et le suivit souvent à Versailles, a raconté, en multipliant les détails les plus savoureux, plusieurs incidents de ce voyage agité : la rencontre de Puget et de Le Nôtre (« avec qui il avait fait une très grande amitié ») à Trianon, « un jour que Lenostre y était occupé avec le Roi, lequel fit à Puget l'honneur de lui tirer son chapeau » ; les intrigues et compétitions « touchant la figure du Roi pour Marseille » ; les propositions de rabais faites par Mansart à Puget et la réponse de celui-ci : « Sachez, Monsieur, que je ne fais de comparaison qu'avec un cavalier Lalegarde (l'Algarde) ou un cavalier Bernin ! » — « Cette réponse finit la conversation. » C'est au retour de ce voyage qu'il se remit à l'ouvrage et termina le bas-relief de *Diogène*, cet extraordinaire « tableau de marbre », qui arriva à Paris après un dangereux voyage, au

cours duquel il subit des avaries assez graves dont témoignent encore d'assez nombreux raccords. Mais les morceaux rajustés n'ont rien perdu de leur valeur. Puget ne poussa jamais plus loin l'exécution, où l'extrême soin du détail ne refroidit en rien l'étincelante conduite de l'outil et le mouvement de l'ensemble.



Phot. Giraudon.

Fig. 459. — La Peste de Milan, par Pierre Puget.
(Musée de la Santé, Marseille.)

Delacroix, dont le goût resté très classique répugnait à cette sculpture pittoresque, reprochait à Puget d'avoir voulu « *peindre*, avec son marbre et son ciseau, les drapeaux agités, le ciel, les nuages autour de ses personnages groupés comme dans un tableau avec les attitudes les plus diverses, les cris de la foule et le bruit des trompettes ». Et, tout en admirant « la verve et la science dont l'ouvrage est rempli », il constate, — et sans doute il voyait en écrivant ces mots comment il eût lui-même traité le sujet et le parti qu'il en aurait tiré, — que, dans cet entassement d'hommes, d'armes, de chevaux et même d'édifices, il ne pouvait introduire l'acteur essentiel, *le rayon de soleil intercepté par Alexandre et sans lequel la composition n'a pas de sens.*

Louis XIV ne vit jamais ce bas-relief. Puget rêvait de le faire encastrer en pleine lumière dans le soubassement du château. Il resta remisé dans les magasins du Louvre et n'accomplit jamais sa dernière étape de Paris à Versailles.

Il est oiseux de disserter, comme l'ont fait abondamment les exégètes, devant des œuvres de cette envergure, de leurs *qualités* et de leurs *défauts*, d'établir la « moyenne » de leur « mérite » et de leur attribuer des notes cotées, comme un Roger de Piles devait l'entreprendre

pour les grands peintres dont il évaluait, de un à vingt, les aptitudes pour la couleur et le dessin et qu'il *classait* comme un bon pédagogue les écoliers dont il a corrigé les « copies ». L'histoire de l'art ne doit y voir que les manifestations éclatantes du génie et de l'imagination d'un grand artiste et du « goût » d'une époque.

Les mêmes caractères se retrouvent dans la *Lapidation de saint Étienne*, dans le *Ravissement de sainte Madeleine*, que l'on voyait, avec un *Saint Maximin donnant la communion à sainte Madeleine*, contre un des piliers du maître-autel de l'église Saint-Sauveur à Aix, et où, tout en admettant l'intervention de Veyrier, l'esprit du maître reste reconnaissable; enfin dans la *Peste de Milan*, son dernier grand travail et qui est resté inachevé. Dans une lettre du 16 janvier 1694, à Villacerf, Puget écrivait : « Je suis occupé à un bas-relief d'un saint Charles qui assiste à une peste, qui est une des meilleures choses que j'ai faites.... M. Coypel vous pourra dire ce qu'il est; il a été chez nous le voir. » En dépit de ses démarches réitérées et des plus pressantes instances, Puget ne put faire acquérir par le roi ce « tableau » qui avait toutes ses prédilections; il resta dans sa succession, et l'un de ses descendants le vendit, trente-cinq ans après sa mort, à l'Intendance sanitaire de Marseille, qui le conserve encore. En dépit de ses « trous », de la confusion de ses plans, c'est une œuvre où éclate encore toute la puissance du maître. « Le saint, au milieu des pestiférés, joint les mains », écrivait Puget, le 22 mars 1694, dans une des lettres par lesquelles il sollicitait l'acquisition de son bas-relief; « à sa suite est un prêtre qui porte la croix et un autre qui porte le saint ciboire, au bas duquel... un pestiféré. Devant le saint, il y a une femme à l'agonie; son père qui est proche de là la recommande au saint; un petit enfant mourant est à côté de sa mère. On estime beaucoup ce sujet. Il y a une gloire d'un petit ange qui tient une croix accompagné de quelques chérubins. Sur le derrière du tableau, il y a un lit dans lequel il y a couché un cadavre, et sa femme auprès, qu'elle fait des alamentations. Tout le reste du fond est accompagné d'architecture. Le marbre est très beau. Son prix est de six mille livres... » Et cette description embarrassée et plus enchevêtrée que le bas-relief lui-même ne laisserait pas deviner l'accent pathétique de cette composition.

Entre le lit d'hôpital où gît un mort et d'où monte *l'alamentation* de la veuve aux bras éperdument levés, ce torse de femme agonisante, aux mamelles pendantes, dont la tête vient expirer contre les bords de la soutane de l'intercesseur agenouillé, enfin ce pied d'un pestiféré émergeant comme d'une tombe ouverte au premier plan et qu'un « crostreux » à peine ébauché, comme écrivait Puget, a traîné jusque-là, — la figure de saint Charles Borromée se détache avec une beauté de relief et une

intensité d'émotion qui rendent assez vaines les critiques les plus raisonnables.

Du grand projet de statue équestre du roi qui devait occuper une place d'honneur dans les embellissements de Marseille, qui fit l'objet de tant de démarches et qui fut pour Puget une si grande ambition, un si grand souci et une si amère déception, il ne reste qu'une maquette, une indication : l'*Alexandre vainqueur* du Louvre. « Il galope sur une montagne de chair humaine », écrivait Michelet dans la « déclamation » romantique qu'il a consacrée à Puget... Le morceau est en réalité, malgré la signature, assez insignifiant et il est fort douteux que le maître y ait mis la main. Ce ne serait en tout cas qu'une œuvre de vieillesse dans une heure de lassitude.

Quant aux médaillons et profils de Louis XIV conservés à Marseille au château Borély et au Musée, et qui datent sans doute des années où il était hanté par l'idée du monument projeté pour Marseille, Puget y a laissé du roi triomphant et adulé des effigies qui peuvent être citées, pour la valeur révélatrice de la ressemblance, à côté de la cire fameuse où Antoine Benoist modela les traits du monarque vieilli.

Le 18 avril 1695, Puget fondait une messe dans la chapelle de Sainte-Madeleine, qu'il avait édifiée dans la propriété qu'il avait acquise à Fougette, dans la banlieue de Marseille, et pour laquelle sans doute il avait esquissé le beau *Faune*, de sentiment tout Michelangesque, conservé au château Borély; le 29 novembre 1694, il rédigeait son testament et demandait, si sa chapelle n'était pas terminée au jour de sa mort, à être enterré dans le tombeau de sa famille, en l'église de l'Observance. Trois jours après il mourait, à l'âge de soixante-douze ans.

LES SCULPTEURS DE LOUIS XIV ET DE VERSAILLES

Nous entendons par là ceux qui, groupés sous la direction de Charles Le Brun, consacrèrent la plus grande partie de leur vie à la glorification du roi et à la décoration de ses palais, châteaux, parcs et jardins. On les a trop souvent confondus, selon les temps et les modes changeantes, tour à tour dans une admiration un peu vague et banale, ou dans un dédain dont les vers impertinents et fringants d'Alfred de Musset sur le parc de Versailles et ses divinités, qui « font tant de façons pour vivre à sec dans leurs cuvettes », ont donné la mesure. Les Sarrazin, Anguier, Gilles Guérin, Buyster, Van Obstal nous ont déjà introduits dans cet atelier en formation. François Girardon en est, si l'on ne considère que l'ensemble de son œuvre, l'homme le plus « représentatif », le plus près peut-être de la pensée et du cœur de Le Brun; Antoine Coysevox le

domine de toute la hauteur de sa forte personnalité, l'un des plus francs et des plus grands sculpteurs de France, et brave homme par surcroît, dont l'art sut allier au style décoratif le plus « noble » l'accent le plus personnel, parfois même dans le portrait la plus cordiale bonhomie et, dans la sculpture funéraire et pathétique, une variété d'invention et souvent, sous la pompe des allégories et figures symboliques adaptées à l'éloquence des oraisons funèbres, une puissance d'émotion qui dépasse de beaucoup la rhétorique conventionnelle. Autour de lui, un groupe nombreux de sculpteurs, dociles interprètes de la pensée de Le Brun, presque tous, de père en fils, francs et solides tailleurs de marbre, rompus à toutes les traditions du métier, façonnés par la doctrine et la discipline de l'Académie royale, désormais maîtresse de tout l'art français, ayant fait à Rome un stage souvent prolongé, et rapportant au pays, — à l'heure où la décoration du palais, des galeries, du parc, des bassins, des fontaines et des bosquets de Versailles va occuper et régler leur principal travail, — la vision toute fraîche de grottes, jeux d'eaux, tritons, déités mythologiques que, depuis le XVIe siècle, l'Italie avait multipliés dans les villas de ses patriciens, sur les places de ses villes et dont un statuaire venu de Douai, Jean de Boullongne, devenu Giovani Bologna, avait été l'un des principaux artisans (voir t. V, pages 662 et suiv., fig. 402, 403, 404, 412, 413, 418, 421). C'est lui qui avait ouvert la voie aux nombreux maîtres français venus en Italie pour s'instruire et qui y prolongèrent leur séjour non plus comme élèves, mais comme maîtres réputés et achalandés. Il faut le dire une fois pour toutes, l'art de Versailles est tout imprégné et saturé d'influences italiennes, et pourtant il reste une magnifique expression de la France monarchique et du génie français.



Phot. Atget.
FIG. 460. — Sphynx et Amour, par Lerambert et Sarrazin. (Parc de Versailles.)

Dans cette équipe glorieuse des sculpteurs de Versailles, il semble d'abord que les personnalités s'effacent et disparaissent dans la solennelle unité de l'œuvre commune. Mais elles se révèlent bientôt à une

étude plus attentive, et des maîtres non seulement comme Coysevox, mais même comme Tuby, les frères Marsy, Le Gros, l'animalier Houzeaux, Desjardins, conservent leur physionomie reconnaissable parmi les Regnaudin, Van Clève, Le Hongre, Poissant, Raon, Marc Arcis, Magnier, Lerambert, Le Pautre, Guidi, Hutinot, Prou, Poulletier, Vigier, Masson, Mazière, Mazeline, Burette, Lespingola, Drouilly, etc.



Phot Atget

Fig. 461. — Groupe du Bosquet de l'Arc de Triomphe, par Houzeaux.
(Parc de Versailles.)

C'est de Fouquet que Louis XIV reçut, ou plutôt confisqua l'atelier glorieux qui allait peupler pour lui Versailles de statues; c'est à Vaux-le-Vicomte que Le Nôtre, Le Brun et leurs premiers collaborateurs avaient fourni d'abord les preuves de leurs talents, quand Colbert, sur l'ordre du roi, les prit au service de Sa Majesté. Après de vaines remontrances par lesquelles il essaya de persuader son maître qu'il importait surtout à sa gloire d'achever le Louvre « plus digne de la grandeur de Sa Majesté » que « Versailles qui regarde bien davantage le plaisir et le divertissement de Sa Majesté que sa gloire », allant même jusqu'à oser écrire que « la mémoire éternelle qui restera du Roy par ce bâtiment sera pitoyable » et qu'il serait à souhaiter « qu'il tombast quand le plaisir du Roy sera satisfait », Colbert dut se résigner à organiser le travail de Versailles. C'est là que nous étudierons d'abord l'œuvre de nos statuaires, réservant, pour un paragraphe spécial, la part qu'ils eurent dans la grande sculpture funéraire de leur temps.

François Girardon. — Il était né à Troyes, le 16 mars 1628, d'un « fondeur de métaux » et de la fille d'un procureur, et, par sa signature souvent accompagnée de sa qualité de Troyen comme par maintes dis-

positions testamentaires et libéralités (maître-autel de l'église Saint-Jean, série de bustes de grands Champenois, etc.), il témoigna de sa fidélité à sa ville natale. Sa famille, « désirant l'élever au-dessus de sa condition », rêvait pour lui une charge de procureur; mais il voulait être sculpteur. On le mit, pour le rebuter, en apprentissage chez un voisin, Baudesson, menuisier sculpteur de son état. Au grand chagrin de ses parents, il prit goût au métier et, complétant l'enseignement technique qu'il recevait chez son patron par l'étude assidue des œuvres de François Gentil et Dominique Florentin, dont Mignard s'était aussi nourri, il « se remplit de belles idées ». Son compatriote, Grosley, lui prête pour les sculpteurs troyens une admiration telle qu'à son dernier voyage dans sa ville natale, il se serait fait porter devant le portail de Saint-Nicolas-du-Marché, dont l'architecture et la sculpture l'avaient toujours charmé. « Pourquoi, aurait-il dit, aller chercher à Rome des modèles? Que l'on vienne ici et l'on y trouvera ce que l'art a jamais produit de plus accompli! »



Phot. Atget.

Fig. 462. — Ésope, par Le Gros.
(Parc de Versailles.)

Le chancelier Séguier possédait aux environs de Troyes un château qu'il s'occupait à embellir et où Baudesson travaillait et fit travailler le petit Girardon. Le chancelier remarqua le jeune apprenti, s'intéressa à lui et subvint aux frais de l'indispensable voyage à Rome, où Philippe Thomassin, « le célèbre Thomassin », son compatriote, « qui, à la candeur et à la probité champenoise, joignait un fond sûr et une connaissance éclairée de tous les grands ouvrages anciens et modernes que Rome renferme », accueillit le jeune Troyen, s'occupa de lui, le forma. C'est pendant ce séjour à Rome qu'il procéda à une restauration ou restitution assez hypothétique d'un bras de Laocoon.

En 1650, il était de retour à Troyes, sculptait pour l'hôtel d'un gentilhomme de la ville, « dans le goût de l'antique et terminé avec autant de correction que de propreté », divers travaux, dont une cheminée monumentale détruite au XVIII[e] siècle, et partait bientôt pour Paris où l'appui du chancelier lui assurait une rapide carrière. Il y travailla dans l'atelier de Laurent Magnier, dont Séguier avait souvent employé les talents, et de François Anguier. En 1657, il était reçu à l'Académie royale; le médaillon ovale de la *Vierge de douleur*, qui fut son morceau de réception, est aujourd'hui au Louvre et montre ce qu'était à cette date sa manière facile et gracieuse, son adresse à caresser les souples modelés. Le tombeau de Jérôme Bignon, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, avec le buste très physionomique du parlementaire, se place peu de temps après, et dès lors Girardon compte en rang honorable parmi les « sculpteurs du Roi ». Pour la galerie d'Apollon, c'est lui qui modela, sur les dessins de Le Brun et en collaboration avec les frères Marsy et Thomas Regnaudin, les figures de fleuves, de satyres, de muses, d'éphèbes, d'enfants et de captifs, qui se jouent à la naissance de la voûte, rythment l'espace et servent de cadre vivant aux peintures de Le Brun; — aux Tuileries, avec Tuby, Lerambert et Regnaudin, il décorait de stucs la chambre et le cabinet du roi, — et bientôt Versailles devenait jusqu'à la fin de sa longue carrière son principal chantier.



Phot. Giraudon.

Fig. 465. — La Vierge de douleur, par Girardon. Morceau de réception à l'Académie.

(Musée du Louvre.)

Pour animer son parc de Versailles de l'indispensable et mouvante parure des eaux, offrant aux marbres et aux bronzes penchés sur la margelle ou surgissant de la vasque des bassins le vivant miroir où toutes les féeries du ciel et la majesté des massifs de verdure viennent se prolonger autour de leurs images, Louis XIV n'avait pas, comme les Médicis, la collaboration toute prête et l'invitation préalable de la nature elle-même. Ses artistes durent d'abord l'aménager, la refaire, la

« forcer, comme dira Saint-Simon, dans un désir superbe ». Des fontaniers, appelés d'Italie par Fouquet et engagés par le roi à son service, amenèrent, à grand renfort de forages et de conduites de plomb, l'eau captée au loin à l'aide de « machines » et de « réservoirs », jusqu'au point utile où elle devait s'épanouir en gerbes.

Le bassin de la Pyramide aux vasques gracieusement superposées, que soutiennent — de leurs têtes, de leurs bras levés, de leurs queues en volutes ou de leurs carapaces — des tritons, des enfants marins et des crustacés, fut, sur les dessins de Le Brun, un des premiers ouvrages de Girardon dans le parc (1669). C'est un morceau charmant par son rythme, son élégance ingénieuse et le détail de son exécution. Non loin de là, cette « fontaine » — trop intermittente — alimente le *Bain des nymphes* où, dans un bas-relief rectangulaire, qui est un de ses meilleurs morceaux, Girardon évoqua un groupe de baigneuses, aux nudités charmantes, souples et flexibles comme les joncs parmi lesquels elles jouent, se poursuivent et s'ébattent — et que les nappes d'eau épanchées recouvraient, sans les cacher, pour la plus grande délectation de Félibien, « comme d'un voile d'argent ». Filles de l'antiquité? Sans doute; mais d'une grâce toute « moderne » et que l'imagination, si elle voulait les habiller, verrait plutôt, comme leurs sœurs de marbre éparses dans le parc, parées des amples robes aux larges décolletages que portèrent La Vallière et la Montespan.



Phot. Atget.

Fig. 464. — Le Bassin de la Pyramide, par Girardon. (Parc de Versailles.)

Ce n'était encore que les préludes des grands travaux de Girardon à Versailles. En 1666, il avait commencé, pour l'ancienne grotte de Téthys, le groupe du dieu servi par les nymphes, dont Regnaudin devait compléter le chœur, et La Fontaine, charmé par tant de grâce, décrire attentivement « pour les faire passer dans l'esprit du lecteur » les moindres gestes et mouvements :

Ce Dieu se reposant sous les voûtes humides
Est assis au milieu d'un chœur de Néréides;



Phot. Giraudon.

Fig. 465. — Apollon servi par les nymphes, par Girardon et Regnaudin.

(Parc de Versailles.)

Doris verse de l'eau sur la main qu'il lui tend,
Chloé dans un bassin reçoit l'eau qu'il répand;
A lui laver les pieds Mélicerte s'applique;
Delphine entre ses bras tient un vase à l'antique;
Climène auprès du Dieu pousse en vain des soupirs,
Rougit .. autant que peut rougir une statue....

Et, sur le « vase à l'antique » que porte Delphine, un bas-relief représente le *Passage du Rhin*! Apollon n'est ici que pour symboliser celui que l'art tout entier de son règne a reçu mission de glorifier. De la primitive grotte en rocaille, — dont une estampe de Le Pautre nous a conservé la disposition originelle, — le *Bain d'Apollon*, toujours flanqué des deux groupes des *Chevaux du Soleil dételés et pansés par les tritons*, que les frères Marsy et Gilles Guérin modelèrent et animèrent d'une verve fougueuse,

Ils semblent pantelants du chemin qu'ils ont fait....

fut transporté au bosquet des Dômes où il fut exposé sous un baldaquin doré. Dès les premières années du règne de Louis XVI, un nouveau déménagement l'amena dans le bosquet dessiné par Hubert Robert.

Entre le commencement et l'achèvement de ce brillant morceau, dont Girardon n'exécuta qu'une partie (la figure d'Apollon et les trois nymphes placées en avant du dieu, celle du fond étant de Regnaudin), neuf années s'écoulèrent (1666-1675) qui furent remplies de beaucoup d'autres travaux : *Trophées* pour Versailles (1667), figures pour le *Royal Louis* et le *Dauphin royal* sur les dessins de Le Brun (quand il s'agit pour Girardon d'apaiser la fougue de Puget et d'intervenir dans les démêlés qui troublaient l'arsenal de Toulon); buste de Lamoignon, premier président au Parlement de Paris, commandé en 1671 par l'Académie, placé à Courson dans la maison de campagne des fils de Lamoignon (le modèle en terre cuite est conservé à Versailles); figures décoratives pour la pompe funèbre du chancelier Séguier (5 mai 1672) dans l'église de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré; décoration de la porte Saint-Denis (continuée par Michel Anguier); le charmant groupe de *Saturne entouré de quatre enfants*, avec les attributs de l'hiver, pour le bassin de Saturne dans le quinconce du midi, sur le dessin de Le Brun; enfin, restauration et en partie réfection de la *Vénus d'Arles*, découverte le 5 juin 1651, en quatre morceaux, sur les ruines du théâtre romain d'Arles et que les magistrats de la ville furent amenés à offrir, plus ou moins spontanément, au roi....

Arles me consacra durant plus de sept lustres
Comme son plus bel ornement
Et je faisais l'honneur des *mémoires* illustres
De l'Anglais et de l'Allemand....

En 1684, l'intervention de M. de Grignan convainquit les consuls d'offrir la statue au roi « pour se le rendre favorable ». Ces « Messieurs d'Arles, qui possédaient ce trésor, ne prévoyaient pas que cette belle statue, qui leur attirait tous les jours les visites des plus savants curieux, dût jamais sortir de leur ville. Toutefois, voyant les soins que M. de Louvois prenait de s'informer de tout ce qu'il y a de belles antiquités en France pour en choisir les plus rares et *faire plaisir à ceux à qui elles appartiennent en leur donnant lieu de les offrir à Sa Majesté*, ils ont regardé comme une gloire très grande l'avantage de pouvoir faire à ce grand monarque un présent selon son goût et lui donner une nouvelle marque du zèle empressé qu'ils ont toujours eu pour son service, en le priant d'accepter cette belle statue... »



Phot. Atget.

Fig. 466. — L'enlèvement de Proserpine, par Girardon.
(Parc de Versailles.)

Le chef-d'œuvre fut transporté à Paris au mois de mai 1684 et livré à Girardon, dont l'intervention, si adroite qu'elle ait pu être, ne fut pas sans lui faire subir de sensibles et regrettables transformations, comme l'a prouvé la comparaison entre la *Vénus* restaurée par lui et un moulage antérieur. Le mouvement de la tête (qui avait été trouvée séparée du tronc) fut sensiblement modifié, les bras refaits dans un geste hypothétique; « l'aspect de l'ensemble présente, dans les parties supérieures, un aplatissement qui frappe au premier coup d'œil »; les seins ont diminué de volume et ne sont plus en harmonie avec l'ampleur générale des formes. La déesse qui avait « la majesté d'une reine écoutant la requête de ses sujets », comme le constatait l'auteur d'un dialogue antérieur aux restaurations, a pris, dans sa grâce rajeunie, quelque chose de conventionnel, et l'inscription : *Ecce Girardonis pulchrior arte Venus*, dépassait décidément les limites de l'éloge dû à l'adroit restaurateur. Les reproches que Caylus faisait à Girardon, en 1759, dans son *Recueil*

d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, gauloises, n'étaient pas sans fondement.

Plusieurs des antiques utilisés pour la décoration du parc passèrent également par ses mains (l'*Uranie* du bosquet de l'Étoile, la *Vestale*, etc., etc.).

Il avait conservé dans sa galerie particulière le modèle en terre cuite de quelques-uns des morceaux qu'il avait faits pour le parc ou pour le château : le *Mois d'octobre*, *Hercule se reposant après avoir vaincu l'hydre*, vases du *Triomphe de Téthys* et de *Galatée*, l'*Hiver*, le groupe d'*Ino et Mélicerte*, dont Pierre Granier exécuta le marbre d'après la cire de Girardon... Ino avec son fils va se précipiter dans les flots, où Jupiter les métamorphosera en divinités marines, pour les sauver de la fureur du roi de Thèbes, et c'est un beau motif de bras levés, de draperies envolées, de gestes pathétiques, équilibrés selon les règles de la plus savante rhétorique et de la plus élégante plastique. C'est aussi d'après une cire de Girardon que Le Pautre modela et tailla dans le marbre le groupe d'*Énée et Anchise* (aujourd'hui aux Tuileries).



Phot. Atget.

FIG. 467. — Bas-relief du socle de l'Enlèvement de Proserpine, par Girardon.
(Parc de Versailles.)

Le chef-d'œuvre en ce genre fut le groupe de l'*Enlèvement de Proserpine par Pluton*, qui se dresse dans le décor harmonieux et exquis de la colonnade où Mansart, dès 1685, combina si heureusement les marbres polychromes — bleu turquois, Languedoc rouge, brèche violette — et dont Coysevox, Tuby, Leconte, Le Hongre, Van Clève, Regnaudin décorèrent les écoinçons de masques souriants et de jeux et orchestres d'enfants, tressant des guirlandes ou portant des instruments de musique. Girardon l'achevait tardivement et le signait en 1699 seulement, c'est-à-dire à plus de soixante-dix ans. Il y fut sans doute assisté par Le Lorrain son élève, car rien dans son œuvre ne surpasse, n'égale même ce morceau pour la hardiesse, la grâce jaillissante et la montée de sève qui

l'anime. Le souvenir de Bernin (dont Girardon avait eu à retoucher la trop décriée statue équestre de Louis XIV pour la transformer en *Marcus Curtius*) hanta certainement l'imagination du vieux sculpteur, tandis qu'il taillait dans un seul bloc de marbre ce groupe héroïque, d'où jaillissent au-dessus des membres enlacés les deux bras levés et le geste d'appel de la fille de Cérès, ravie par le dieu des Enfers. Celui-ci enjambe le corps renversé d'une compagne de Proserpine, emporte sa proie qui se débat encore gémissante et déjà amoureuse.... Sur le socle, dont les bas-reliefs ont la grâce du *Bain des nymphes*, toute l'histoire se déroule et se complète. On y voit Proserpine cueillant avec ses compagnes des fleurs dans la prairie, l'arrivée soudaine du ravisseur, l'enlèvement dans ses bras robustes, la fuite hâtive vers le char dont le fils de Vénus lui-même maintient les chevaux impatients, tandis que de petits amours décochent leurs flèches vers le cœur de la jeune fille et brandissent triomphalement le trident du dieu au-dessus d'un groupe hurlant de divinités infernales.



Phot. Giraudon.

FIG. 468. — Buste de Boileau, par Girardon. (Musée du Louvre.)

L'année où il signait ce chef-d'œuvre, Girardon avait assisté (le 13 août 1699) à l'inauguration de la statue équestre du roi, en bronze, fondue d'un seul jet, par les Keller, érigée sur la nouvelle place Louis-le-Grand (aujourd'hui Vendôme), que l'on avait commencée en 1685. La statue fut détruite à la Révolution; seul le pied droit a été conservé au Louvre, qui garde aussi une des nombreuses réductions qui en furent faites. Le roi y est vêtu à la romaine. Cette mode n'allait d'ailleurs pas sans rencontrer quelques résistances. La Bruyère, dans son discours de réception à l'Académie française, avertissait les « Provinces éloignées », — où, après la révocation de l'édit de Nantes et à l'instigation des gouverneurs, on érigea tant de monuments de cet ordre, — que les statuaires « leur défiguraient le prince »; et l'abbé Marolle, constatant que

> Lebrun, Bernin, Varin l'habillent à l'antique.
> Mignard l'habille ainsi quant il est à cheval
> Les bras nus, les pieds nus....
> Sans étrier, ce qu'on tient héroïque,

protestait que la vérité ne ferait aucun tort à la gloire du prince.

Girardon n'était pas incapable d'ailleurs — sans atteindre à la puissance d'expression et d'évocation d'un Coysevox — d'exprimer une vivante ressemblance, comme le montrent les bustes qu'il fit de Jérôme Bignon, de Lamoignon et surtout celui de Boileau, qui inspira au modèle le quatrain fameux :

Grâce au Phidias de mon âge
Me voici sûr de vivre autant que l'univers!...

D'Argenville, qui a été pour Girardon d'une sévérité impitoyable, lui reprochait d'avoir poussé « jusqu'à l'aveugle soumission » sa docilité vis-à-vis de Le Brun, d'avoir été « adorateur de la fortune », médiocrement créateur, son « génie n'égalant pas son talent de modeler ». La sévérité de ce jugement est excessive. Il est incontestable que presque toutes les *idées* vinrent à Girardon de Charles Le Brun, tant que celui-ci vécut; mais, outre que son œuvre se continua longtemps après la mort du Premier peintre, du grand chef d'orchestre de la première symphonie « Louis-quartorzième », il faut reconnaître encore, si l'on compare les dessins fournis par Le Brun à l'exécution définitive, que la part du sculpteur reste essentielle dans cette collaboration. Pour l'*Hiver*, par exemple, dans la série des *Saisons*, Le Brun avait simplement esquissé la silhouette du vieillard aux bras croisés, appuyé au tronc d'arbre contre lequel monte la fumée du feu allumé dans une cassolette; le marbre de Girardon est bien une œuvre originale; dans les draperies, dans le croisement des jambes et le port de la tête, son *invention* reste prépondérante.... Son compatriote Grosley vantait la dignité de sa vie, son esprit vif, extrêmement enjoué, et « dont l'enjouement avait son principe dans une modération qui ne s'est jamais démentie », fort goûté d'ailleurs de La Fontaine, son compatriote, de Boileau et Santeuil, ses amis, qu'il consultait toujours avant d'entreprendre « un sujet d'histoire ou de fable ».

Il sera question, à propos de l'évolution de la statuaire funéraire dans la seconde moitié du XVIIe siècle, des monuments que Girardon fut appelé à élever à la présidente de Lamoignon, à Olivier et Louis de Castellan (1685), au marquis de Louvois (1691), à la princesse de Conti, au cardinal de Richelieu (1694). Il avait de son vivant pourvu, en l'église Saint-Landry, près Notre-Dame, à la sépulture où sa femme fut conduite le 21 septembre 1697, que ses élèves Le Hongre et Le Lorrain achevèrent et où il fut lui-même inhumé le 14 septembre 1715. Le sarcophage était surmonté d'un calvaire (attribué à l'église Sainte-Marguerite, après la dispersion du Musée des Monuments français où Lenoir l'avait recueilli).

A. Coysevox. — Il n'est pas de plus beau nom dans l'histoire de la sculpture française. Son médecin, qui fut aussi son ami et son biographe,

Fermelhuys, a très bien parlé de l'homme et de l'artiste ; le portrait moral qu'il a tracé de l'homme qu'il connut bien et qu'il aima et admira, respire la bonne foi la plus sincère, et l'abondance du cœur y est aussi persuasive qu'éloquente en sa simplicité. Sur son caractère, mais aussi sur son talent, il porte les jugements les plus sûrs et les plus nuancés qu'aucun des contemporains ou des biographes de Coysevox ait jamais su formuler. « La naïveté régnait toujours dans les expressions, écrit-il ; les beautés qu'il répandait dans ses ouvrages ne devenaient point des choses vagues mais de véritables caractères ; ainsi il paraissait toujours nouveau parce qu'il *s'assujétissait sans cesse à la riche variété de la nature*. Quelle âme il mettait dans ses têtes et dans ses attitudes ! Qui a jamais poussé plus loin que lui l'exacte ressemblance dans les portraits ? » Et l'on pense en lisant ces lignes au buste de Fermelhuys que Coysevox avait sculpté en remerciement des soins que lui avait donnés son médecin et ami, et qui, hélas ! est perdu. « Vous m'avez rendu la vie en votre manière, je vous veux immortaliser en la mienne en faisant votre buste.... Ce qu'il exécuta avec tant de plaisir que ce portrait passe pour un des plus parfaits qu'il ait produits. » Il l'appelait l'ouvrage de l'amour. Quel chef-d'œuvre ce dut être ! Enfin, il pratiquait « une justice admirable envers les autres, louant le bien partout où il le connaissait. Sa société était aimable et gaie. Il accompagnait les plaisirs qu'il voulait faire à ses amis de manières agréables qui surpassaient encore ses générosités. » Sans être érudit ni proprement « lettré », il ne laissa pas « avec un bon sens naturel de cultiver son esprit et d'acquérir des manières de s'énoncer naïves, jolies et spirituelles, exemptes de toute sorte d'affectation ». Voilà l'homme tel que tout ce qu'on peut découvrir de lui dans ses œuvres et les documents contemporains le faisaient déjà deviner, tel que



Phot. Atget.

Fig. 469. — L'Hiver, par Girardon.
(Parc de Versailles.)

le révèle l'admirable buste qu'il fit *da medesimo* pour ses confrères de l'Académie royale et que garde le Louvre.

Il naquit à Lyon[1] le 29 septembre 1640, sur la paroisse Saint-Nizier, d'un maître menuisier qui sans doute lui mit l'outil à la main. « Ses jeux, dit le fidèle Fermelhuys, furent une étude si solide des principes de la sculpture, qu'à l'âge de dix-sept ans il fut en état de quitter le lieu de sa naissance pour venir travailler à Paris... » Un voisin, Coustou, maître menuisier et sculpteur sur bois, dont un des fils devait épouser la sœur aînée de Coysevox et faire souche aussi de grands sculpteurs qui furent les neveux, les élèves et comme les enfants d'Antoine Coysevox, dut s'intéresser aussi aux premiers essais de l'apprenti. A Paris, « il travailla, dit son biographe, sous la conduite du fameux Lerambert et d'autres maîtres qui étaient alors les plus célèbres dans cet art ». Lerambert, élève lui-même de Sarrazin, qui avait sculpté pour Versailles le sphynx en pierre que chevauche un petit amour de Sarrazin coulé en bronze après la mort de celui-ci (voir fig. 460), était à peine son aîné et ne dut pas avoir grand chose à lui apprendre. Du moins Coysevox put-il recevoir par lui la bonne tradition de l'atelier de son maître.

Lerambert, qui le maria à sa nièce (1666), morte bientôt après, lui facilita sans doute l'accès des chantiers royaux. Fermelhuys parle d'ouvrages nombreux qu'il aurait faits en ses jeunes années *et qui passaient pour ceux de ses maîtres qui n'auraient pas voulu les désavouer*, parmi lesquels il faut *peut-être* admettre des morceaux comme les bustes de Mazarin (Musée de Versailles), d'après une terre cuite de Lerambert; — de J.-B. Bossuet (1667), après le retour de Saverne; — celui de Le Brun (vers 1671), catalogué d'abord comme un personnage inconnu et identifié par MM. Paul Vitry et Keller Dorian. On voudrait pouvoir entrer plus avant dans la connaissance de cette période mal débrouillée et si importante de ses débuts. Le 26 avril 1668, il touchait, comme « sculpteur du Roi », un paiement de cent cinquante-cinq livres pour une frise et divers travaux exécutés au Louvre. C'est le moment où il est appelé à Saverne par le cardinal de Furstenberg dont il décore le château (1667-1671). L'incendie de 1779 et la Révolution ont détruit toute cette partie de son œuvre : tant de monuments, comme écrit Fermelhuys, de sa grande capacité, « corniches de stuc qu'il compose pour le grand Salon, avec les figures d'Apollon et des neuf muses », — Termes « et autres figures magnifiques », grands trophées de l'escalier, huit figures et vingt-quatre Termes en pierre de Gray pour les jardins. On aurait peine à croire

1. Fermelhuys dit que le père de Coysevox était d'origine espagnole. Il était en réalité originaire de Dampierre-sur-le-Doubs, au comté de Bourgogne, où la domination espagnole avait laissé quelques traces. Peut-être la famille de Coysevox, qui dans la première moitié de sa vie surtout signait aussi Coysevau et Coyseveau, était-elle originaire du village de Coysevaux, au comté de Montbéliard.

sans d'autres témoignages, écrivait Fermelhuys, qu'en quatre années de temps il eût laissé à Saverne tant de monuments.

Il revient à Lyon ; un buste en bronze de l'archevêque de Neuville de Villeroy daté de 1675 (palais des Arts), commandé par les consuls, et une statue de Notre-Dame de Grâce (primitivement dans une niche existant encore à l'angle des rues de l'Hôtel-de-Ville et du Plat-d'argent, aujourd'hui à Saint-Nizier) marquent son retour dans sa ville natale.

Cette *Vierge* de Saint-Nizier, dont le mouvement était mieux adapté à son emplacement originel, est un morceau d'une animation un peu artificielle et encore vaguement berninesque. Elle tient sur sa hanche droite l'Enfant qu'elle ne regarde même pas, dont elle soutient assez distraitement de sa main droite le geste de bénédiction. Elle détourne la tête vers la gauche ; un voile aux plis flottants est posé sur les bandeaux de son épaisse chevelure ; un ample manteau l'enveloppe. L'Enfant de sa main gauche semble chercher le sein maternel. Une jolie maquette en terre cuite conservée à l'hôpital de la Charité est plus savoureuse encore que le marbre définitif.



Phot. Sylvestre.

FIG. 470. — Vierge et Enfant, par Coysevox.
(Église Saint-Nizier, à Lyon.)

Il semble qu'il avait alors l'intention de se fixer à Lyon, puisque, nommé en 1676 membre et adjoint professeur de l'Académie royale, il se fait déléguer à ce titre à l'École de dessin fondée à Lyon par le peintre Blanchard. Un an plus tard, cependant, il était à Paris, et c'est alors qu'il aurait sculpté pour sa famille son propre buste (1679) qu'un de ses neveux offrit, au XVIIIe siècle, à l'Académie royale en souvenir de son ancien recteur. Le caractère du visage déjà marqué par l'âge rend cette date bien douteuse et plus vraisemblable celle de 1702 proposée par Natalis Rondot.

Quoi qu'il en soit, il est là tout entier, dans la simplicité, la cordialité débonnaire et chaleureuse de son habituel accueil : tel que son ami

nous le dépeint. Le col de la chemise largement ouvert, conformément à la mode déjà en usage pour les portraits d'artistes. La vie et la « ressemblance » s'y expriment dans les moindres accents d'un modelé souple, d'une précision sans minutie, merveilleusement conduit par un tailleur de marbre qui pouvait se passer du secours de tout praticien. Fermelhuys rapporte que son habileté était telle qu'il était *en état de changer à mesure qu'il travaillait l'attitude projetée de ses figures*, si quelque défaut du marbre se découvrait au cours du travail. La perruque couronne sans l'alourdir cette figure cordiale et épanouie ; elle la complète et l'auréole comme une chevelure naturelle, et c'est un trait qui marque tous les bustes, même les plus officiels et solennels, de Coysevox. La galerie qu'il a laissée de ses contemporains est un des trésors de l'art français. De l'effigie du roi lui-même à celle de ses confrères de l'Académie, des princesses du sang aux bonnes femmes, mères de ses amis, il a portraituré, avec une verve et une loyauté, un esprit et une fidélité sans défaillance, les têtes les plus illustres et les plus « représentatives » de son temps. Charles Le Brun (1676, 1679 et 1692), Colbert (1676 et 1680, le premier commandé par l'Académie à Coysevox pour l'offrir au ministre, « lequel a tellement réussi que le mondit Seigneur en est très satisfait »; le second (au Louvre) exécuté sans doute pour la famille à l'époque où Coysevox fit le tombeau, retrouvé chez un marchand par Lenoir après la Révolution); Condé (terre cuite de Chantilly, vers 1678, et bronze du Louvre 1688,); Robert Arnauld d'Andilly, Colbert marquis de Seignelay (1678), Louis XIV (à plusieurs reprises : 1679 et 1681, Musée de Versailles; 1686, pour les états de Bourgogne, Musée de Dijon; statue pour l'Hôtel de Ville, 1689; bustes, 1691, à la duchesse de Polignac, et 1699, Musée Wallace) ; — le grand Dauphin (1679), Marie-Thérèse (vers 1683), Michel Le Tellier (bronze au Louvre, marbre un peu antérieur à la Bibliothèque Sainte-Geneviève), Louvois, Charles-Maurice Le Tellier, archevêque de Reims (Bibliothèque Sainte-Geneviève), Henri de Fourcy, prévôt des marchands (médaillon plâtre, moulage au Musée de Versailles), le graveur Gérard Audran (terre cuite, Musée du Louvre), le pseudo Lulli (1688), le président d'Argouges



Phot. Giraudon.

Fig. 471. — Médaillon de Condé, par Coysevox. Terre cuite.
(Musée Condé, Chantilly.)

(médaillon de marbre, Musée de Versailles), maréchal François de Créqui (1695), Jules Hardouin-Mansart (1698 et 1708), André Le Nôtre (église Saint-Roch), Mathieu Prieur (abbaye de Westminster), Turenne, Vauban (1704); Robert de Cotte (1706, Bibl. Sainte-Geneviève), Marie Serre (Louvre), Mansart (Bibl. Sainte-Geneviève), Marie-Adélaïde de Savoie (Versailles, 1719, et statue au Louvre), Antoine Coypel (vers 1712, Louvre), François de Vaucel et sa femme (1712), Philippe d'Orléans (vers 1716, Musée d'Amiens), le cardinal de Polignac (1718), Louis XV (1719), Antoine Arnauld (1719),... voilà, — sans parler de ceux qui sont perdus ou pas encore retrouvés, — quelques-uns des portraits que Coysevox a laissés à la postérité. Un livre ne suffirait pas à leur étude et à leur histoire. De l'un à l'autre, le sculpteur se montre, pour employer une expression de Fermelhuys, « docile avec beaucoup de lumière », c'est-à-dire sensible à toutes les suggestions et révélations de la nature. La rudesse d'Henri de Bourbon, — dont le seul regard et le nez, menaçant comme un bec d'oiseau de proie, intimidaient, au point de lui enlever l'usage de la parole, le chanoine frère de Boileau Despréaux, — revit à jamais dans le buste en terre cuite de Chantilly fait avant 1680, à l'époque où le héros portait encore la moustache, qu'il ne fit raser qu'en 1680. La terre cuite servit, après la mort de Condé, pour les deux médaillons de Chantilly et de la collection Decourcelle, et le buste en bronze du Louvre. Les traits physionomiques y sont bien conformes à ceux du modèle original, mais l'accoutrement du prince, le manteau drapé sur l'admirable cuirasse aux griffons



Phot. Brière.
FIG. 172. — Buste de Robert de Cotte, par Coysevox.
(Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.)



FIG. 173. — Buste d'Antoine Coypel, par Coysevox.
(Musée du Louvre.)

ciselés et au mufle de lion, est complètement renouvelé.... La gravité un peu pédante d'Antoine Coypel, l'auteur de l'*Épître sur la peinture* dont Boileau, son ami, appréciait les vers d'ailleurs médiocres, mais qui étaient comme décalqués sur les siens :

> Puisez dans le vrai seul le solide et le beau,
> Que la raison partout guide votre pinceau !...

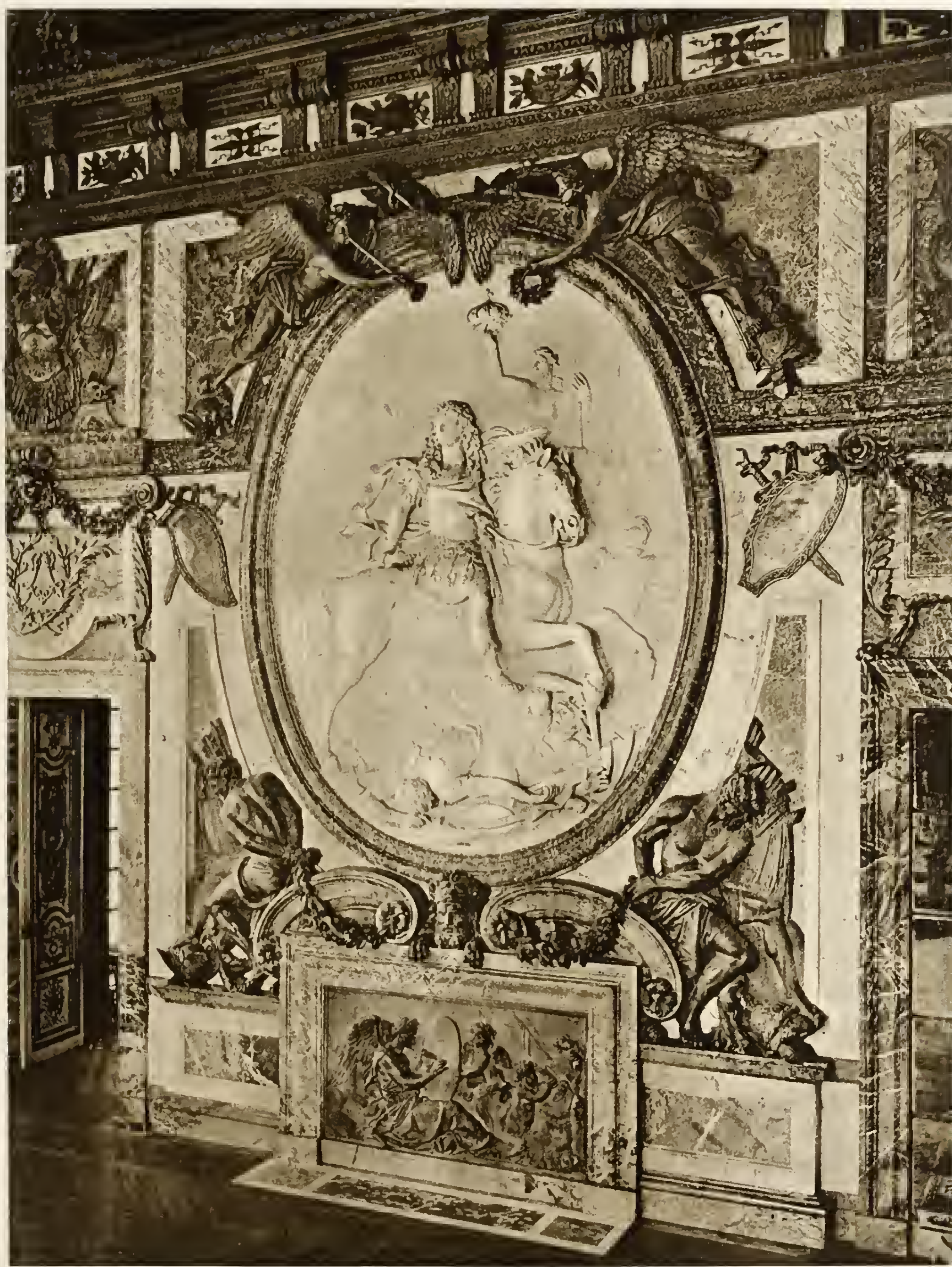
la vivacité alerte, la spontanéité étincelante de Robert de Cotte où pétille déjà l'esprit du XVIIIe siècle, il a tout vu, tout indiqué, tout fixé sans le figer, de la façon la plus simple toujours, la plus directe et la plus persuasive.



Phot. Alinari.
Fig. 474. — Détail de la Galerie des Glaces.
(Château de Versailles.

Pour représenter Marie-Adélaïde de Savoie, même en Diane chasseresse, il ne sacrifiera aucun trait signalétique de son intime ressemblance, pas plus le dessin, si peu « antique », du nez, que celui des yeux, des paupières lourdes ou des lèvres gourmandes, et c'est, dans les conventions les plus galamment acceptées de la mode mythologique, un savoureux mélange de réalisme et de fiction, si spirituel et aisé qu'il paraît naturel.

Pour la figure du roi, — qu'il soit le dieu de la paix ou de la guerre, dont tout l'antique Olympe s'empressera à assurer le service et à célébrer la gloire (Mars se faisant son sergent recruteur ou son aide de camp, Mercure, son estafette et son héraut, Hercule, avec sa massue, son gendarme amenant ou enchaînant les puissances vaincues, Cérès, Vénus, Minerve, Diane l'assistant tour à tour de leur fécondité nourricière, de leur grâce complice de ses plaisirs, de leur sagesse et de leur infatigable ardeur), — c'est toujours sur la « vérité de la nature » qu'il s'appuie. Les



Phot. Alinari

COYSEVOX _ LE PASSAGE DU RHIN

(Château de Versailles _ Salòn de la Guerre)

Librairie Armand Colin. Paris.

admirables bustes conservés à Versailles (surtout celui de 1681, dans son appareil antique, si franc dans sa robustesse), celui de Dijon, commandé par le parlement de Bourgogne, en armure fleurdelisée, en témoignent assez.

A l'extrémité de la Galerie des Glaces, deux salons, de la *Guerre* et de la *Paix*, reçurent sur les dessins de Le Brun une décoration magnifique, digne des splendeurs du lieu consacré qu'ils annoncent et complètent. C'est Coysevox qui, assisté de Tuby et de Prou, eut pour le Salon de la Guerre la part presque entière de la sculpture. Il eut à y



Phot. L. P.

Fig. 475. — Médaillon du Salon d'Hercule.
(Château de Versailles.)

représenter — dans un grand médaillon ovale, qui devait être en marbre, mais qui malheureusement ne fut exécuté qu'en stuc, — Louis XIV couronné par la Victoire enjambant au galop de son cheval les corps gisants des vaincus. Des captifs enchaînés, des Renommées claironnantes ou distribuant des palmes, des trophées et des guirlandes encadrent le médaillon. Les mascarons aux figures de fleuves ruisselants, chevelus et barbus où viennent s'appuyer de lourdes guirlandes qui, au-dessus des portes, encadrent les initiales enlacées de Louis, sont de sa façon, comme le haut-relief royal (pl. X).

Il ne nous reste de la statue équestre qu'il avait élevée pour les États de Bretagne (1687-1692) dans la ville de Rennes, détruite à la Révolution (comme tous les monuments de cet ordre multipliés dans les provinces), que les bas-reliefs du soubassement. L'un d'eux représente le dessin de

cette statue soumis au roi par Coysevox lui-même en présence des ambassadeurs du roi de Siam. Le cheval, au lieu de galoper, comme sur le médaillon de Versailles, est à l'amble ; mais le modèle de l'un et de l'autre fut choisi dans les écuries royales — nous savons par Fermelhuys dans quelles conditions et avec quelles « prodigieuses études ». « Il eut attention non seulement de se faire amener seize ou dix-sept des plus beaux chevaux des écuries du roi pour réunir dans le sien les beautés qui se trouvaient dispersées en eux ; mais plusieurs des plus habiles écuyers m'ont rendu témoignage qu'il les avait consultés maintes fois



Phot. Giraudon.

Fig. 476. — Coysevox présentant à Louis XIV le modèle de la statue de Rennes. (Musée de Rennes.)

pour profiter de leurs avis, tant sur les plus beaux mouvements des chevaux que sur les attitudes de ceux qui les montent, car il était docile avec beaucoup de lumière... » Et l'on aime à se représenter Coysevox flattant de la main l'encolure des étalons royaux, tandis qu'il interroge les écuyers sur la façon dont le talon ou le mors doivent contraindre ou actionner les muscles pour obtenir la courbette ou la parade, la cambrade ou la volte. « Il poussa encore plus loin cette étude, ajoute Fermelhuys, par la dissection de plusieurs parties des chevaux pour y développer le ressort des os et des muscles afin de ne rien produire qui ne fût fondé sur des principes certains. » La statue équestre resta longtemps dans l'atelier où Coysevox l'avait retouchée après la fonte. Les États de Bretagne, après avoir passé un marché avec un maître marinier à Paris « pour le transport, chargeage et déchargeage de la statue », différèrent l'expédition année après année, jusqu'en 1715, en dépit des réclamations

répétées de Coysevox. En 1706, elle était encore dans l'atelier loué à cet effet par le maître; Germain Brice dans sa description de Paris la signalait expressément à l'attention des curieux et amateurs : « Derrière la Pitié, dans un atelier qui appartenait au même maître, on doit aller voir le cheval de bronze fait pour les États de Bretagne. Le roi est représenté à cheval, habillé à l'antique, dans une attitude noble et grande, et cette figure équestre a été la première que l'on ait faite en France de cette grandeur. Les bas-reliefs, aussi de bronze, destinés pour le piédestal sont d'un grand travail, dans lequel se remarque une variété de sujets sans confusion, qui fait plaisir à examiner, parce que l'on y distingue plusieurs personnes de marque que l'on reconnaît sans peine dans leur air naturel. »



Phot G Brière

Fig. 477. — Mercure, par Coysevox.
(Grille des Tuileries, Paris.)

L'autre bas-relief du soubassement, soustrait en 1792 aux fureurs iconoclastes, représente *La France triomphant sur la mer, assise sur un char traîné par des Tritons*. C'est un de ces thèmes où la verve de Coysevox se donne libre carrière et sait allier merveilleusement au lyrisme de l'inspiration et à la fougue de l'exécution les conseils et la surveillance d'une raison supérieure qui, sans rien refroidir, sait tout discipliner. La France assise sur le char triomphal, dont les roues (sans jantes ni bandages) battent l'eau comme des rames tournantes, n'est pas sans rappeler celle du bosquet de l'Arc de Triomphe à Versailles; autour d'elle, dans le soulèvement des vagues, d'admirables tritons, des hippocampes et des sirènes se poursuivent, s'étreignent, saisissent par le mors et les brides enroulées autour de leurs poignets les chevaux marins aux crinières flamboyantes; au-dessus du char volent les Renommées aux beaux torses nus, « soufflant à joues enflées au creux d'une trompette » ou porteuses de couronnes, dont quelques légers nuages qui modèlent le ciel accompagnent l'essor.

La lenteur des États de Bretagne à achever les travaux suffirait à prouver, — à défaut de la correspondance du maréchal d'Estrées, — à quel

point la pression officielle devait agir sur « l'enthousiasme » fort peu spontané de la province, que Louis XIV remerciait ou plutôt daignait approuver en ces termes : « J'ai vu avec plaisir... que la proposition faite par l'évêque de Saint-Malo aux États de ma province de Bretagne, appuyée par le duc de la Trémouille, d'élever une statue... a été approuvée avec l'acclamation de toute l'assemblée desdits États. Et je considère cette délibération, avec toutes les contestations qu'elle a fait naître, comme une nouvelle preuve de leur zèle et du bon exemple que vous leur donnez et



Phot. Alinari.

Fig. 478. — Détail de la Galerie des Glaces. Enfants jouant sur la corniche. (Château de Versailles.)

d'une entière application et d'une affection sincère pour tout ce qui peut être à mon debvoir... » En 1716, Coysevox n'avait pas encore obtenu, en dépit de ses réclamations, le règlement de ce qui lui restait dû, et la dette des États n'était même pas tout entière acquittée au moment de sa mort.

Un peu plus tard (1701-1702), pour les groupes qui, des jardins de Marly, furent apportés le 7 janvier 1719 à la grille des Tuileries, comme les chevaux de Coustou à l'entrée des Champs-Élysées, il ne prit pas moins de soin de la galopade des coursiers « beaux et hardis », que de l'envolement des draperies et des « ajustements » de *Mercure* et de la *Renommée* qui les chevauchent. Dandré Bardon, dans son *Essai sur la sculpture*, rapporte comment, pour bien étudier les « portions exposées à l'agitation de l'air, en suivant les impressions avec une légèreté qui semble contredire le

marbre, supprimant toutes les cassures inutiles qui loin d'enrichir l'étoffe lui donnent un air de rocher », il « mannequinait » avec du papier de soie les maquettes préparatoires. « Il se rencontre, dit le bon Fermelhuys, de certaines dispositions du ciel et de la lumière qui les font voir véritablement en l'air, soutenus par la force de leurs ailes dont les plumes sont si légères qu'elles paraissent s'y noyer. »

A Versailles, partout on le retrouve au milieu de l'armée des sculpteurs à qui Le Brun confia la charge de célébrer la gloire du roi, qu'une « grande lyre avec un soleil » symbolise déjà à la grille d'entrée. Tandis que Gaspard Marsy et Girardon évoquaient « aux yeux des entrants » les victoires et leurs inévitables attributs de couronnes et de captifs terrassés, Coysevox y sculptait, avec son ampleur épanouie si « convenable au sujet », l'*Abondance* (aujourd'hui sur la balustrade de l'avant-cour), et Tuby, dont la grâce toujours persuasive soutient en souriant les plus dangereux voisinages, la *Paix*. Autour d'*Hercule* et *Mars* par Girardon, Gaspard et Balthazar Marsy, de chaque côté de l'horloge, les *Renommées* et les *Victoires* sont assises, les jambes pendantes, sur la balustrade (comme les petits génies de Sarrazin et de Gilles Guérin dans la cage de l'escalier d'honneur du château de Maisons). Leconte, Lespingola, Le Hongre, Regnaudin, Raon alignèrent sur les côtés de la cour royale les *Parties du monde* et les *Vertus* ou les *Forces* qui les régissent ou se les disputent. Le Gros appuie l'*Europe* sur un sceptre, Le Hongre coiffe l'*Afrique* d'une trompe d'éléphant et Regnaudin met sous les pieds de l'*Amérique* un crocodile qui, sans valoir les admirables animaux qu'Houzeau modela pour les jardins, remplit fort honnêtement ses fonctions. Coysevox dresse impérieusement la *Justice* et la *Force*; Marsy, l'*Abondance* et la *Richesse*, que suivent la *Sagesse* de Girardon, la *Générosité*, la *Prudence* à laquelle Masson a donné le même double visage dont l'ancienne icono-



Phot. Giraudon.

Fig. 479. — La statue de Louis XIV, par Coysevox. (Notre-Dame de Paris.)

graphie et Michel Colombe l'avaient depuis longtemps marquée. Le *Travail* est personnifié, par Raon, dans une gracieuse figure de femme tenant une touffe de fleurs où des abeilles viennent se poser.

Dans les appartements du roi et de la reine, dans la Galerie des Glaces, les caryatides, trophées, jeux d'enfants (de l'*enfance partout!* avait dit Louis XIV) qui s'ébattent autour des peintures de Le Brun et de ses collaborateurs sont souvent de la façon de Coysevox. Il y travailla avec les Tuby, Le Gros, les Marsy, Leconte, Masson, Clérion, chacun prodiguant, dans l'opulence, l'harmonie et l'unité des grands ensembles, sa robustesse et sa verve, sa grâce et sa virtuosité de généreux manieur de formes.



Phot. Atget.

Fig. 480. — Stalles de Notre-Dame de Paris, par du Goulon.

Pour le parc, c'est d'abord l'admirable vase de la *Guerre*, — où l'on voit Hercule disperser les Turcs et la France recevoir les hommages de l'Espagne, — qui, devant le château, fait pendant à celui de la *Paix* par Tuby. Sur la margelle des miroirs d'eau, la *Dordogne*, avec ses deux urnes, les yeux levés au ciel, la *Garonne* sous les espèces d'un dieu fluvial rieur, la main au gouvernail, y triomphent dans les fontes des Keller avec le *Rhône* de Tuby et la *Saône* qui, couverte de pampres, symbolise si bien la richesse épanouie de la vineuse Bourgogne; tandis que la *Loire* de Regnaudin, avec des écrevisses et des légumes, la *Marne* et la *Seine* de Le Hongre, les nymphes et les groupes d'enfants de Magnier, Le Gros, Raon mirent leur beauté opulente au miroir des eaux que colorent, animent et renouvellent à toutes les heures du jour les reflets éternellement changeants du ciel et de l'atmosphère. Sa *Vénus* (1686),

aujourd'hui au Louvre, montre comment il entendait la copie ou plutôt l'interprétation de l'antique et ce qu'il y mettait de sentiment moderne.

Pour le char de la *France triomphante*, où Tuby, si digne de voisiner avec Coysevox, fit chanter le coq gaulois au rayonnement du soleil « Louis-quatorzien », il représenta l'*Empire vaincu* sous les traits d'un vieillard, qui garde encore, malgré les restaurations, les traces de la main du maître. Dans la demi-lune où se dressèrent le *Milon de Crotone* et le *Persée* de Puget, son groupe de *Castor et Pollux* (1712) témoigne encore, comme la *Vénus* et la *Nymphe à la coquille* mélancoliquement assise au bord de la source où elle puise un peu d'eau (abritée aujourd'hui au Louvre), de cette libre interprétation.



Phot. Alget.

Fig. 481. — La France triomphante, par Tuby et Coysevox. (Parc de Versailles.)

Un de ses derniers travaux fut pour Notre-Dame de Paris. Il y restait à accomplir le *Vœu de Louis XIII*, formulé dans les lettres patentes du 10 février 1638 par lesquelles le roi s'était engagé, après avoir mis son royaume sous la protection spéciale de la Vierge, « à faire construire de nouveau le grand autel de l'église cathédrale de Paris *avec une image de la Vierge qui tient entre ses bras celle de son précieux Fils descendu de la croix et où nous serons représenté aux pieds du Fils et de la Mère comme leur offrant notre couronne et notre sceptre* ». Louis XIV, — *David n'ayant pas assez vécu pour élever le temple et Dieu en ayant réservé la gloire au grand Salomon*, — voulut accomplir — un peu tard — le vœu de son père. On ne commença le travail qu'en 1699, mais on dut l'interrompre bientôt après, quand les désastres s'abattirent sur le royaume.

Reprise en 1708, la nouvelle décoration du chœur ne fut achevée qu'en 1714. Robert de Cotte en avait donné les dessins ; Coysevox,

assisté par ses neveux Nicolas et Guillaume Coustou, sculpta la *Descente de croix* et les deux effigies royales de Louis XIII et de Louis XIV : les huit anges de bronze, très berninesques, qui entourent l'autel furent modelés par Cayot, Van Clève, Hurtrelle et Magnier. Vassé fit les bas-reliefs de l'autel ; Poulletier, Frémin, Le Pautre, Lemoine, Thierry, les douze figures des *Vertus* en bas-reliefs. Les stalles furent sculptées par du Goulon.

Cette décoration, si splendide fût-elle, coûta à la France la destruction de l'ancien maître-autel et de l'autel des reliques, de plusieurs tombeaux d'évêques et princes de la maison de France qui remplissaient le chœur, de la statue de Philippe Auguste et d'une portion importante de la clôture historiée. La Révolution détruisit à son tour ce que Louis XIV avait fait. Le *Louis XIV* de Coysevox et le *Louis XIII* de Coustou, après avoir passé du musée de Lenoir à la Chapelle de Versailles et au Musée du Louvre, furent, en 1854 seulement, réintégrés à leur place primitive.



Phot. Atget.

Fig. 482. — Le Vase de la Paix, par Tuby.
(Parc de Versailles.)

La main du maître vieilli, mais toujours fécond, ne trahit guère ses défaillances que dans le travail des draperies et un certain alourdissement de la facture. Il survécut un an à peine à l'achèvement de ce grand travail. En 1719, il modelait encore un charmant buste du jeune roi Louis XV. Le 11 octobre 1720, il était inhumé a Saint-Germain l'Auxerrois, étant mort la veille dans son appartement du Louvre. Son dernier mot avait été : « Je suis bien, mes enfants : j'entre dans la paix et la tranquillité ». Un peu avant, Fermelhuys avait recueilli ce propos : « Si j'ai eu quelque talent, c'est par quelques lumières qu'il a plu à Dieu de m'accorder comme un moyen de subsistance. Ce vain fantôme est prêt à disparaître aussi bien que ma vigueur ! »

Les sculpteurs de Versailles. — Il sera question des monuments funéraires sculptés par Coysevox dans le paragraphe spécial réservé à

cette partie si importante de l'art du XVIIe siècle, et l'on y verra également ce que les Girardon, les Tuby, les Marsy, les Le Hongre, — tous les sculpteurs de Versailles, — produisirent de capital dans ce genre. Nous ne saurions entrer dans le détail de l'œuvre de chacun. Du moins faut-il indiquer brièvement, en complétant ce que nous en avons déjà été amenés à dire au passage, quelle fut leur part dans la décoration de Versailles à côté de Girardon et de Coysevox, et résumer ce que l'on sait de l'origine et de la formation de ces maîtres.



Phot. Atget.

Fig. 485. — La Déesse de l'Eau, par Pierre Le Gros.
(Parc de Versailles.)

Le « Romain » J.-B. Tuby, que les comptes appellent parfois M. Baptiste (1635-1700), eut, comme on l'a déjà vu, l'honneur de travailler beaucoup à côté de Coysevox. Il était venu d'Italie en France, vers 1660, et avait été logé aux Gobelins, où Le Brun le remarqua et ne manqua pas d'employer ses talents. Il lui fit à Versailles une part égale à celles des sculpteurs les plus renommés. Indépendamment des morceaux que nous avons déjà eu l'occasion de mentionner au bosquet de l'Arc de Triomphe, le groupe colossal d'*Apollon sortant des eaux assis sur son char traîné par quatre chevaux et escorté de plusieurs Tritons* (1670) aurait pu suffire à la gloire de Tuby. Ce groupe compte parmi les chefs-d'œuvre du parc, et, depuis La Fontaine, que la hardiesse du dieu, conduisant d'une seule main et animant de son appel trois chevaux écumants escortés de Tritons soufflant à pleines joues dans leurs conques sonores, avait mis en veine de description, les générations qui se sont succédé ont trop souvent méconnu et le dieu et son attelage :

Les coursiers de ce dieu commençant leur carrière....
Cependant on les voit impatients du frein....
Ils forment la rosée en secouant leur crin.

Au bosquet des Dômes, son exquise *Galatée* écoutant la flûte lointaine d'Acis (sculptée d'abord pour la grotte de Téthys), sa *Flore*, au milieu du bassin qui porte le nom de la déesse, couronnée d'églantines et regardant jaillir l'eau de sa corbeille d'anémones, de bleuets et de tournesols, sont égales aux plus charmants morceaux mêlés aux perspectives des allées, à qui il ne manque, pour bercer et enchanter leur grâce séculaire, que l'accompagnement des eaux qui ne se tairaient jamais.... Et le vase de la *Paix* (fig. 482), sculpté par Tuby pour la terrasse du château, y fait un digne pendant à celui de la *Guerre* par Coysevox (voir p. 716).



Phot. Atget.
Fig. 484. — Le Loiret, par Thomas Regnaudin.
(Parc de Versailles.)

C'est à lui enfin, et non à Girardon, comme on l'a dit, que le duc du Maine commanda, pour la chapelle du château de Sceaux, le *Baptême du Christ*, aujourd'hui placé dans l'église.

Les deux frères Marsy, Gaspard (1624-1681), Balthazar (1628-1674), étaient cambrésiens, fils de « maître », et appartinrent d'abord à la maîtrise. Ils étaient venus à Paris en 1648, avaient travaillé sous Sarrazin, Buyster, Van Obstal et Michel Anguier, participé au décor de l'hôtel de la Vrillière, de la galerie d'Apollon, des Tuileries. Ils disparurent l'un et l'autre dans la force de l'âge, mais ils laissaient, Gaspard surtout, à Versailles une œuvre de grande importance. Au bassin de Latone, où presque toutes les figures des paysans de Lycie, avant ou après leur



Phot. Atget.
Fig. 485. — La Marne, par Le Hongre.
(Parc de Versailles.)

métamorphose en grenouilles, sont de leurs mains, — sur les rampes du bassin, la charmante *Vénus*, voisine de l'*Europe* de Mazeline et de la *Nuit* de Raon; les *Chevaux d'Apollon pansés par les Tritons*, qui font pendant à ceux de Gilles Guérin; le *Bacchus* au sourire mystérieux, couché parmi les pampres qu'écrase près de lui un amour, au bassin de l'Automne; surtout l'*Encelade*, accablé sous les débris des montagnes qu'il voulut amonceler contre les dieux, et dont la tête douloureuse fait, vers la lumière et l'air libre, un pathétique et inutile effort; le *Dragon* qui tord si puissamment sa queue au bord de la fontaine ainsi nommée, et qui reste le seul témoin des anciennes sculptures, sont d'une qualité qui égale leur auteur aux meilleurs collaborateurs de Le Brun et de Le Nôtre.



Phot. Atget

Fig. 486. — Le Printemps, par Philippe Magnier.
(Parc de Versailles.)

Pierre Le Gros (1629-1714), fils d'un épicier de Chartres, et que son double mariage fit tour à tour le gendre de Gaspard Marsy et le beau-frère de Le Pautre, sculpta, à côté de Marsy, les bas-reliefs de la porte Saint-Martin et fut aussi l'un des grands ouvriers de Versailles : au parterre d'eau, dans la série des *Éléments*, où la charmante statue de l'*Eau*, dont le torse est comme ondoyé par l'écoulement des souples cheveux dénoués, est de sa façon; — au *Bain des Nymphes*, à côté de Girardon; — au bosquet de l'Arc de Triomphe, où son *Ésope*, nain subtil, ricanant et hardiment difforme, voisine avec l'exquis *Amour* de Tuby, tenant le fil d'Ariane; — au bosquet des Dômes, où le *Point du jour* lève sa torche dans le ciel encore obscur, comme pour encourager la charmante *Aurore* de Magnier; l'*Aurore et Céphale* du jardin de l'Orangerie arrêtent au passage tout visiteur attentif aux enchantements du parc.

Il avait aussi travaillé pour Saint-Cloud, les châteaux de Richelieu, de Marly, l'église des Invalides. Son fils Pierre II (1666-1719), dont Rome, où il est enterré à Saint-Louis-des-Français, conserve tant de grandes œuvres trop oubliées, n'eut point de part aux travaux de Versailles. C'est à Rome, au Gesu (*la Religion foulant aux pieds l'hérésie*, *Saint Ignace avec trois anges*), à Saint-Jean-de-Latran (*Saint Thomas et saint Barthélemy*), à Saint-Ignace (*Mausolée de Grégoire V*), à l'Oratoire du Mont-de-Piété, à Saint-Pierre-aux-liens (*Tombeau du cardinal Aldobrandini*), à Sainte-Marie-des-Anges, où il soutient sans faillir le voisinage des « Romains » les plus



Phot. Atget.

Fig. 487. — Diane chasseresse, par Martin Desjardins.
(Parc de Versailles.)

grandiloquents, qu'il faut aller pour le connaître. Il n'a rien ajouté de vraiment original à l'art de son temps, mais il y tient honorablement sa place.

Étienne Le Hongre (1628-1690), fils d'un maître menuisier établi à Paris sur la paroisse de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, élève de Sarrazin, collaborateur de Coysevox, de Tuby, employé au décor de Versailles, où sa statue de l'*Air* est bien près d'être un chef-d'œuvre, comme à l'exécution de quelques mausolées illustres, homme fort savant dans son art, ne s'éleva pas au premier rang; et avec lui, dans l'impossibilité où l'on est de s'arrêter au détail de leurs œuvres, il faut, après avoir déjà eu occasion de les mentionner, se contenter de nommer Mazeline et Hurtrelle, Pierre Granier, de Montpellier (1635-1715), Jacques Houzeau, de Bar-le-Duc (1624-1691), excellent animalier; Philippe Magnier qui sculpta,

avec le *Printemps*, la *Circé* de l'allée de l'Automne et un *Gaulois mourant* d'après le marbre du Capitole; Corneille van Clève (1645-1732), Parisien, d'origine flamande; le Lorrain Jean Hardy (1653-1737), que M. le Prince employa à Chantilly, reçu à l'Académie, en 1688, sur un bas-relief assez ordinaire, la *Religion terrassant l'idolâtrie* (Musée du Louvre); J.-B. Théodon (1646-1713), qui ébaucha à Rome, où il a laissé beaucoup de travaux, le groupe d'*Arrie et Pætus* (Tuileries) que Le Pautre (1660-1740) acheva; Jean Thierry (1669-1739), compatriote de Coysevox, qui l'aida à être reçu à l'Académie (31 décembre 1717) sur une *Léda* que garde le Louvre, et qui



Phot. Giraudon.

Fig. 488. — Le Passage du Rhin, par Martin Desjardins. Bas-relief du monument de la Place des Victoires.
(Musée du Louvre.)

a laissé au palais de Saint-Ildefonse en Espagne ses principales œuvres; Jacques Buirette (1630-1699), Jean Raon (1631-1707), Thomas Regnaudin, de Moulins (1622-1706), qui, collaborateur de Girardon au groupe d'*Apollon servi par les nymphes*, exécutait la *Loire*, et encore la *rivière du Loiret* pour le miroir d'eau du midi, le bassin de Cérès et le groupe de *Saturne enlevant Cybèle*, aujourd'hui au jardin des Tuileries, comme le *Borée enlevant Orythie* de Marly.

Martin Desjardins. — Il en est un pourtant qui doit, même dans une revue forcément très rapide, arrêter plus longtemps l'attention. C'est Martin Desjardins, de son vrai nom hollandais Van den Bogaert, né à Breda en 1640, venu en France peut-être à l'instigation de Van

Obstal, admis d'abord comme maître avant de passer académicien. Son rôle fut important et son talent d'insigne qualité. Le parc de Versailles contient un de ses chefs-d'œuvre, cette *Diane chasseresse*, lancée de tout l'élan de son corps jeune et svelte qu'accompagne un lévrier bondissant, à la poursuite du gibier. Elle vient, de son arc détendu, de décocher la flèche, et sa tête encore penchée semble en suivre d'un regard avide le vol dans l'air vers le gibier visé.

Sous les admirables voûtes de l'Orangerie, est abritée une statue colossale de Louis XIV « en cotte d'armes à la romaine », avec le manteau royal, un bâton de commandement à la main (dont la tête est moderne). C'est une variante du monument, qu'à la demande et aux frais d'un insigne courtisan, La Feuillade, il avait élevé au roi sur la place des Victoires, au milieu d'un décor imaginé pour le mettre en valeur. Il avait été inauguré solennellement le 28 mars 1686, avec tout ce que la courtisanerie intéressée put imaginer alors de « réclame » et de bruit. Les charges imposées aux héritiers du donateur (obligés d'assurer l'éclairage de la place au moyen de trois immenses fanaux dessinés par Bérain) furent jugées par eux trop lourdes, et l'œuvre fastueuse ne survécut pas longtemps à son fondateur. La statue du roi représenté debout, couronné par la Victoire, fut détruite à la Révolution. Les débris de la décoration du socle (quatre esclaves assis aux angles du monument) ont échoué à l'Hôtel des Invalides; le Louvre a recueilli les bas-reliefs encastrés sur les faces du piédestal : la *Préséance de la France reconnue par l'Espagne*, le *Passage du Rhin*, la *Conquête de la Franche-Comté*, la *Paix de Nimègue* que le duc de la Feuillade voulait commémorer par ce monument, les *Duels abolis* et l'*Hérésie détruite*. — Ce ne sont plus de ces allégories et figures mythologiques qui composaient alors les lieux communs de la sculpture décorative comme de la poésie de Boileau, mais une série de scènes réalistes où les uniformes, les personnages et les épisodes sont traités avec un goût très curieux et un désir très efficace de vérité. Enfin une partie des médaillons qui décoraient les groupes de colonnes portant



Fig. 489. — Buste de Mignard, par Martin Desjardins.
(Musée du Louvre.)

les fanaux, acquis en Angleterre pendant la Révolution, ont été, il y a quelques années, donnés à la France par le roi Georges qui les retrouva à Windsor. Ce sont : le *Rétablissement de la discipline militaire*, la *Pyramide élevée à Rome en réparation de l'offense faite à la France, puis abattue par la permission du Roi*, *Valenciennes préservée du pillage*, les *Suédois établis en Allemagne*, la *Soumission de Gênes*. Vingt-quatre médaillons avaient été prévus — qui ne furent que partiellement exécutés. Desjardins avait eu pour collaborateurs dans cette œuvre Jean Arnould, sculpteur, et Pierre Le Nègre, fondeur.

Mignard avait fourni le dessin de quelques-uns de ces médaillons. Mais il est évident (la similitude du style des médaillons avec les bas-reliefs rectangulaires l'indiquerait suffisamment) que Desjardins ne s'était pas désintéressé de ces parties accessoires du grand monument qui lui avait été confié. Il fit de son ami et collaborateur un buste admirable, tout pétillant d'esprit et de vie, que possède le Louvre.

La Fontaine, en bon badaud qu'il était, n'avait pas manqué de s'intéresser à cette statue dont tout Paris parlait, et sans faire tort à son cher Girardon, en qui il aimait le Champenois autant que l'artiste, il accordait à Desjardins un large tribut d'éloges. Faisant allusion au double monument : la statue équestre de la place Vendôme à laquelle Girardon travaillait et celle de la place des Victoires dont le remuant et intrigant la Feuillade se parait déjà comme d'une gloire personnelle, il écrivait dans une épître familière :

La reine des cités, dans sa vaste étendue,
N'aura rien qui ne cède à ce double ornement :
L'équestre en est encore à son commencement.
La pédestre à la fin le monarque l'a vue...
Desjardins, il faut l'avouer,
Mérite par cette œuvre une éternelle gloire :
Nous en louâmes tout, car tout fut à louer,
Et le vainqueur et la *victoire*
Et les *captifs*. Vous pouvez croire
Que du maréchal duc on s'entretint aussi.

C'est à Desjardins, « habile à faire ressemblant », que s'étaient adressés le 21 octobre 1686 les consuls de Lyon, quand ils avaient décidé, à l'exemple des grandes villes du royaume, d'assurer, eux aussi, l'érection d'une statue royale équestre, au lendemain de la paix de Nimègue. Saint-Simon blâmait l'excès des courtisans « voulant renouveler les anciennes apothéoses, fort au delà de ce que la religion chrétienne pouvait souffrir », à l'égard d'un roi « qui se nourrissait volontiers des prologues d'opéra et des peintures de la galerie de Versailles ». Mais sa protestation solitaire ne changea rien à « l'enthousiasme » des provinces, soigneusement organisé et stimulé par les intendants. La peinture

et la sculpture jusqu'au fond des provinces étaient vouées à la gloire du roi.

Un traité fut passé pour Lyon en 1688 entre le maréchal de Villeroy et Desjardins. La statue était fondue en 1694, peu de temps avant la mort du sculpteur; elle ne fut érigée qu'en 1715, quand Robert de Cotte eut créé la place Louis-le-Grand (aujourd'hui place Bellecour), où en 1825 une statue de Lemot remplaça celle de Desjardins détruite, comme tous les monuments de ce genre, à la Révolution.



Phot. Mlle Maillard.

Fig. 490. — La Justice, par Girouard. (Musée de Poitiers.)

Les États de Bourgogne pour Dijon avaient choisi Le Hongre, « un des plus fameux ouvriers qui a fait la belle figure de l'*Air* que l'on admire à Versailles ». Le roi était représenté, « avec son air héroïque, dans une disposition grande, libre et naturelle; le cheval, dans un mouvement que nos plus habiles écuyers ont admiré », écrivait le *Mercure* de janvier 1691. Il n'en reste rien.

Montpellier, en même temps que les États du Languedoc passaient contrat avec Hurtrelle et Mazeline pour une statue destinée à la nouvelle promenade du Peyrou, faisait ériger par Fr. Dorbay un arc de triomphe; Rennes, nous l'avons vu, choisissait Coysevox; à Poitiers, la commande fut faite à un sculpteur local, chef d'une famille de sculpteurs, Girouard (1657-1720), qui avait sculpté pour la maison consulaire deux statues de la *Justice* et de la *Prudence*, conservées au Musée de la ville. Il dressa, sur un socle flanqué de quatre esclaves, le roi vêtu à la romaine en manteau fleurdelisé, dont la tête est aussi conservée au Musée. Les villes de Tours, Troyes, Aix, Marseille, Issoire, Metz, Périgueux, Angers, Le Mans, Québec eurent aussi leurs monuments triomphaux : les unes s'adressant à Paris où Girardon fut le plus souvent sollicité, les autres, à des sculp-

teurs locaux, comme Girouard à Poitiers ou Jacques Suirot à Issoire... Il n'y a pas lieu d'insister sur ces œuvres dont aucune n'a survécu à la Révolution.

LA SCULPTURE FUNÉRAIRE

L'anecdote rapportée par Chantelou, dans son *Journal du voyage en France du cavalier Bernin*, caractérise d'un trait révélateur le principe de l'évolution de la statuaire funéraire du XVIe au XVIIe siècle : « Comme on en était venu à discourir sur le lieu et la façon de la sépulture de M. le cardinal de Richelieu, le cavalier a dit qu'il avait fait un dessin pour le placer sous la coupe (coupole) de l'église. Mme d'Aiguillon a reparti que l'intention de Son Éminence avait toujours été de se *faire mettre en action de s'offrir à Dieu et non pas d'être en priant*, qui est une manière trop ordinaire. » Depuis les « gisants » couchés sur la dalle, attendant immobiles, les mains jointes, l'heure de la résurrection, jusqu'aux « orants » agenouillés sur le sarcophage, implorant, dans une prière que leur statue prolonge au delà de leur vie terrestre, le Sauveur présent sur l'autel vers lequel ils regardent, c'est bien un besoin plus ou moins conscient de l'*action* qui avait inspiré les transformations constatées au cours des siècles dans la conception de la sculpture funéraire. Voici le moment où cette « action » se compliquera d'intentions sentimentales ou psychologiques plus soulignées, dont il semble — aux commentaires inspirés par le tombeau de Descartes que nous avons déjà rappelés — que la source immédiate peut être cherchée dans le Carté-



Serv. Phot. des Beaux-Arts.
FIG. 491. — Cénotaphe de Henri de Guise, à Eu.

sianisme lui-même. « Les peintres, les sculpteurs et les graveurs, disait Guillet de Saint-Georges à propos du médaillon de Descartes par Guérin, ne seront pas les derniers à aller examiner les traits du visage d'un homme dont les savantes découvertes sur les effets des passions ont une étroite affinité avec les maximes de l'art qui s'étudie à rendre visibles, dans les figures de peinture, de sculpture et de gravure, les mouvements de l'âme... » Le Brun, qui avait, plus que tout autre de son temps, fait de l'expression plastique des émotions et des « passions » une étude systématique dont ses dessins, ses notes et ses discours à l'Académie nous ont conservé le détail, contribua aussi très efficacement, par les modèles qu'il fournit aux sculpteurs de quelques-uns des plus importants tombeaux contemporains, à animer l'iconographie funéraire, à la rendre plus pathétique et à l'acheminer vers les scènes théâtrales qu'y développeront les maîtres du XVIIIe siècle.

Des dialogues vont dès lors s'instituer sur les tombeaux entre les figures de marbre ou de bronze, celle du mort lui-même et tour à tour les petits anges pleureurs ou consolateurs (en attendant les squelettes que le dix-huitième siècle multipliera, mais qui dès le temps de Bernin ont fait leur apparition sur les tombeaux, et d'abord comme caryatides), les Vertus qui l'assistent ou le regrettent, la Religion qui le soutient et, si sa condition et son rôle dans l'État justifient leur présence, la Gloire et la France elle-même, inconsolables d'une si grande perte. Les décorations éphémères, les « Pompes » qui, au jour des funérailles solennelles de M. le Prince et de M. le Chancelier, transformaient en somptueuses et sombres féeries la nef et le chœur de Notre-Dame et multipliaient autour du catafalque les allégories éplorées et gesticulantes qui semblaient « porter jusqu'au ciel le magnifique témoignage de notre néant », se prolongent et s'installent au fond des chapelles, dans l'encadrement des marbres polychromes, par la pantomime des statues. Les sculpteurs s'inspirent des grands lieux communs de l'éloquence et des figures oratoires des oraisons funèbres.

La transition, jusqu'à l'entrée en scène de Le Brun, se fit assez lentement, et il serait bien difficile de marquer avec une précision rigoureuse la première révélation du sentiment nouveau, dont la comparaison des cénotaphes d'Henri de Guise et Marguerite de Clèves avec des monuments comme celui de Gaspard du Laurent à Saint-Trophime d'Arles révèle d'un coup d'œil l'influence sur l'art funéraire. En l'absence des œuvres elles-mêmes trop souvent détruites, c'est dans les recueils de dessins et d'estampes où les Gaignières et les Millin nous ont conservé le souvenir et la copie plus ou moins fidèle de tant d'originaux abolis, que l'on trouverait les éléments de cette enquête. Les maîtres provinciaux auraient plus d'un document significatif à verser au dossier. L'œuvre du

Picard Nicolas Blassel par exemple (1587-1652), telle que nous la connaissons par les monuments conservés et par la description de ceux qui ont disparu, montrerait, à côté des thèmes traditionnels des « gisants » représentés nus au-dessous des orants (tombeau de Nicolas de Launay et de sa femme à Saint-Remi d'Amiens), les effigies du mort dévotement agenouillées devant la Vierge tenant l'Enfant Sauveur dans ses bras (chanoine Lucas à la cathédrale), — tandis qu'assis les jambes pendantes dans le vide un angelot sanglote, ou bien encore, au-dessus de la Vierge assise avec l'Enfant sur ses genoux, l'apparition de la Mort tendant une couronne de lauriers. Sur le tombeau de son fils mort en bas âge, il sculptait le petit Jean-Baptiste et l'Enfant Jésus s'empressant vers le petit garçon agenouillé. Ce thème de l'enfant, fait pour séduire les sculpteurs et pour toucher les cœurs, trouva, — on en a déjà vu des exemples, — principalement dans les écoles provinciales, un assez grand crédit. Tantôt le petit Enfant Jésus écrase sous son pied la tête du serpent qui introduisit dans le monde la mort et le péché (épitaphe de Charles Vitry à la cathédrale d'Amiens), tantôt un angelot, appuyé sur une tête de mort, souffle des bulles de savon (symbole de la fragilité de la vie éphémère) : tombeau de Martin Galand, autrefois dans la chapelle de l'Oratoire à Amiens, aujourd'hui à Saint-Wulfran d'Abbeville, par Fr. Cressent (1701), qui avait exécuté dans les églises de la région plusieurs monuments renommés.



Serv. Phot. des Beaux-Arts

Fig. 492. — Mausolée de l'évêque Gaspard du Laurent, à Saint-Trophime d'Arles.

Remi Charpentier (1680-1725), qui travailla à côté de Girardon; Michel Péru, qui évoquait, au-dessus du tombeau de l'abbé Simiane Lacoste, l'ange de la résurrection; Jacques Bernus, d'Avignon (1650-1728),

dont l'œuvre comme celle de Fr. Cressent appartient plutôt au XVIIIe siècle ; Nicolas Bridau, de Reims (1622-1692), qui sculptait aux Carmélites de Lyon les statues de la Prudence et de la Religion pour le tombeau de Nicolas de Neufville ; René Chauveaux (1665-1722), qui travailla surtout à Stockholm (mausolée de la reine de Suède) et à Berlin ; Pierre Vaneau, de Montpellier (1655-1694), qui sculpta pour le tombeau de Mgr de Béthune un ange porteur du médaillon du prélat, et dont on conservait au Puy et à Montrésor des statues de bois provenant d'un grand monument à la gloire de Jean Sobiesky ; Antoine Subreville, montpelliérain (1655-1712) ; Claude Perreau (1678), qui fit à Saint-Job de Venise le tombeau du comte d'Argenson, ambassadeur de France ; Jacques Bordenave, de Nancy (1648-1721) ; Nicolas Bredou, de Caen, eurent leur part dans cette œuvre où l'esprit du temps, plus que leur génie propre, mit surtout sa marque. Le plus souvent d'ailleurs, pour ce qui les concerne, on est réduit à s'en tenir à de simples mentions de monuments aujourd'hui disparus ou dispersés... C'est dans l'œuvre des grands sculpteurs, dont nous avons déjà étudié le rôle comme décorateurs des palais, des châteaux et des parcs, que l'on trouve les plus belles statues tombales du siècle.

François Girardon, au cours de sa longue carrière, eut à en exécuter plusieurs. Pour Jérôme Bignon, avocat général au Parlement de Paris, il n'alla pas chercher bien loin l'invention des deux figures de la *Vérité* et de la *Justice* qui, à demi couchées, comme celles du tombeau de Christophe de Thou, à droite et à gauche du buste du magistrat fortement caractérisé dans sa ressemblance physionomique (que pourtant il n'avait pas personnellement connu), représentent les vertus que sa charge lui fit un devoir de servir. Ces allégories complaisantes, dont la grâce aisée rappelle ou plutôt annonce la longue théorie de celles qui reviendront en tant d'attitudes variées participer à tant de représentations funéraires, sont dès lors le lieu commun de tous les ateliers. Mais les maîtres y mettront leur marque.

Sur le tombeau érigé à Saint-André-des-Arts par ses fils à la princesse de Conti, veuve d'un ancien gouverneur de Champagne, Girardon fit porter, par une figure voilée, les attributs des Vertus théologales dans un encadrement de branches de cyprès qui furent fort admirées, moulées et utilisées plus d'une fois par Caffieri (les débris de ce tombeau furent portés à la Malmaison sur l'ordre de Joséphine, et la figure de la *Douleur* a été retrouvée chez un marchand, mais altérée par des transformations). A Saint-Germain-des-Prés, sur le mausolée d'Olivier et Louis de Castellan, morts au service du roi, il confia aux mains d'une figure allégorique les médaillons des deux frères que, d'un geste brusque, un squelette découvre en écartant un lourd rideau de marbre (souvenir évi-

dent du Bernin). Pour la présidente de Lamoignon, à Saint-Jacques-la-Boucherie, deux génies « dont l'un montrait du doigt l'éternité » tenaient un médaillon avec le portrait; mais « ce que ce tombeau offrait de plus remarquable » (et qu'il faut mentionner parce que le Musée de Troyes l'a recueilli après la disparition du Musée des Monuments français où il avait été catalogué comme « les derniers devoirs rendus à l'humanité »), était un bas-relief où le « sculpteur avait fort habilement représenté la manière dont cette dame fut inhumée par les pauvres qu'elle avait secourus



Phot. L. P.

Fig. 495. — Tombeau de Richelieu, par Girardon.
(Église de la Sorbonne, Paris.)

chaque jour de sa vie. Ils ne purent souffrir qu'on portât son corps aux Récollets de Saint-Denis dont elle avait fondé le couvent; ils s'assemblèrent et vinrent presque à main armée enlever le corps de leur bienfaitrice... » Et Girardon avait tiré de ce motif anecdotique et en marge de la rhétorique consacrée une composition fort expressive.

L'état dans lequel il se présente aujourd'hui ne permet pas de se faire une idée complète de ce qu'était le mausolée du cardinal de Richelieu dans le décor aménagé par Le Brun. Autour du chœur de l'église de la Sorbonne, en arrière des marches où était posé le sarcophage, une colonnade encadrait l'autel derrière le tombeau; un *Christ entre la Vierge et saint Jean*, de François Anguier, le dominait... C'est dans le transept droit qu'on le voit aujourd'hui. Girardon l'a signé d'une formule qu'il n'employa pas souvent et qui se trouvait aussi sur le tombeau de la présidente de Lamoignon : *Fr. Girardon Tricanensis invenit et fecit* 1694. Le

Champenois Grosley en a conclu que l'œuvre tout entière, invention et façon, lui appartenait. Il est pourtant plus probable que Le Brun, en même temps que le motif général de la décoration du chœur, avait aussi fourni celui du monument lui-même ; on le retrouve d'ailleurs dans la collection de ses dessins au Louvre... La pantomime des figures répond exactement à la volonté qu'avait, de son vivant, exprimée le cardinal. Il est bien « en action de s'offrir à Dieu », la main droite sur le cœur, les yeux levés au ciel, le bras gauche découvrant la poitrine, la main ouverte dans un geste d'offrande. La Religion l'assiste : elle ouvre près de lui un livre sur lequel sa main s'appuie, mais qu'il ne regarde pas ; elle l'entoure de son bras replié, la main posée sur l'épaule du moribond, avec un mélange protocolaire de compassion et de déférence. A l'autre extrémité du sarcophage, une femme long voilée, dont l'attitude et la draperie rappellent — les contemporains en firent la remarque — une des figures de l'*Extrême-onction* de Poussin, est prostrée au pied du cardinal. Tout cela d'un beau jet, ample, aisé, harmonieux.



Phot. Giraudon

Fig. 494. — Tombeau de la mère de Le Brun.
(Église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, Paris.)

Après la mort de Louvois, sa veuve, Anne de Souvré de Courtanvaux, s'adressa à Girardon et à Desjardins pour ériger un monument où elle voulait avoir aussi sa place. D'abord destiné aux Invalides, il fut par ordre du roi définitivement installé dans une chapelle de l'église des Capucins, démolie à la Révolution. Après avoir été recueilli par Lenoir, le grand sarcophage de marbre vert, sur lequel Louvois et sa femme sont assez gauchement juxtaposés, à demi couchés, l'un en grand

costume de chevalier de l'ordre du Saint-Esprit, l'autre en toilette de cour, a fini par trouver asile dans l'église de l'hôpital de Tonnerre, dont la seigneurie appartint aux Louvois.

La dernière sépulture à laquelle Girardon travailla fut la sienne propre qu'il avait projetée sans doute pour une église de Troyes, où Grosley assure qu'elle était attendue et où l'on avait même pris des mesures pour la faire transporter. Mais les parents de sa femme et le curé de la paroisse Saint-Landry, près Notre-Dame, obtinrent de l'y garder. Dans un encadrement de marbres polychromes où les rouges du Languedoc jouaient avec le portor et le noir antique sur un soubassement de marbre blanc, une *Descente de Croix* occupait au-dessus du sarcophage toute une haute paroi derrière le maître-autel. La Vierge y présentait son fils mort au Père éternel, et des vols d'anges entouraient la croix. Le monument fut exécuté en 1705 par les élèves de Girardon : Le Lorrain, Le Hongre, Nourrisson, Joly, et jugé « trop fastueux ». La Révolution le démembra. Lenoir en recueillit les fragments épars. Il n'en reste aujourd'hui que le calvaire reconstitué à l'église Sainte-Marguerite du faubourg Saint-Antoine. Le goût du XVIIIe siècle y est déjà très sensible.



Phot. L. P

FIG. 495. — Tombeau de Turenne, par Tuby.
(Église des Invalides, Paris.)

De tous les tombeaux dessinés par Le Brun, c'est celui de Julienne Le Bé, sa mère, qui a conservé, plus émouvant qu'aucun autre, cet accent pathétique pareil ici à un cri de son cœur filial. La figure de la vieille femme enveloppée de son suaire, s'éveillant du sommeil de la mort, émergeant du sépulcre dont l'ange de la résurrection a soulevé le cou-

vercle, les mains jointes, dans une oraison où la ferveur et l'angoisse semblent se confondre, est d'une invention si frémissante d'émotion, qu'aucune vaine rhétorique n'a pu y trouver place. Tuby le sculpteur ne laissa rien perdre de l'intention de Le Brun; jamais sa main ne modela marbre plus expressif et plus souple. Le Brun, qui l'avait apprécié dès son arrivée aux Gobelins, savait à qui il confiait l'exécution d'une œuvre qui lui était si chère.

C'est Tuby également qui fut chargé pour l'abbaye de Saint-Denis du tombeau de Turenne mort en 1675 (aujourd'hui aux Invalides), avec la collaboration de Gaspard Marsy, de Van Clève et de Magnier, sur les dessins de Le Brun. Le héros défaille, assisté de la Victoire; il rend son âme à Dieu, comme Roland expirant lui tendait son gant. De chaque côté du soubassement, la *Sagesse* et la *Valeur militaire* le regardent; « la dernière est dans la consternation, et l'autre est étonnée du coup fatal qui enlève ce grand homme à la France ».

Comme Tuby, les frères Marsy trouvèrent dans l'exécution de quelques monuments funéraires l'occasion de déployer un talent dont on a vu déjà la qualité.

« Les deux frères, écrivait Guillet de Saint-Georges, ont eu tant de liaison entre eux pour les talents du même art, pour leur association à de mêmes ouvrages et pour la conformité de leur fortune, qu'on ne saurait parler de l'un sans faire mention de l'autre », et il leur fait honneur du monument élevé à Saint-Germain-des-Prés, aux frais des officiers du roi de Pologne, Jean Casimir, après la mort de ce prince. Piganiol de la Force donne « ce magnifique monument » au seul « Gaspard de Marsy, sculpteur ordinaire du roi Louis XIV et l'un des plus habiles qu'il y ait eu sous son règne ». Jean Casimir, qui s'était destiné d'abord à l'état ecclésiastique et avait été jésuite, avait été relevé de ses vœux par le pape, à la mort de Ladislas Sigismond, pour recevoir la couronne que les Polonais lui imposaient et épouser la veuve du roi défunt, son frère. Il abdiqua après la mort de sa femme, vint en France où Louis XIV lui donna l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés et plusieurs autres bénéfices. Il y vécut cinq ans. Il mourut à Nevers, le 16 novembre 1672, comme il se rendait aux eaux de Bourbonne. Son corps fut transporté à Cracovie, son cœur à son abbaye de Saint-Germain où l'on voit encore dans le transept gauche son monument de marbre noir, avec des captifs enchaînés, des trophées d'armes et le bas-relief d'une de ses batailles contre les Turcs et les Moscovites, œuvre d'un frère convers, Jean Michaut, fort habile sculpteur. Le roi est représenté « en action » dans une très vivante statue de marbre blanc, offrant son sceptre et sa couronne à saint Casimir.

Les deux ministres Michel Le Tellier et Colbert, morts à deux ans d'intervalle, eurent à peu près en même temps leur sépulture, le premier à Saint-Gervais, le second à Saint-Eustache, dont il avait comblé la paroisse et l'église de ses libéralités. C'est à Simon Hurtrelle et Mazeline (dont la renommée a été éclipsée dans le rayonnement de la gloire des grands sculpteurs leurs contemporains) que fut commandé le tombeau de Le Tellier. Un dessin de Gaignières permet de se rendre compte de ce qu'était autrefois, dans son cadre d'architecture, ce monument qui n'a plus retrouvé, après la Révolution et la dispersion du Musée Lenoir, le soutien de ce décor et a été restitué vaille que vaille dans une des chapelles du pourtour. La statue en marbre blanc du chancelier, dont le visage est loin d'avoir l'accent du buste de Coysevox, est à demi couchée sur un sarcophage de marbre noir qu'accostent deux figures de la *Foi* et de la *Religion* et que supportent assez gauchement deux têtes d'Atlantes.



Phot Atget.

Fig. 496. — Tombeau de Jean Casimir, par G. Marsy.
(Église Saint-Germain-des-Prés, Paris.)

Du tombeau de François de Blanchefort de Créqui, maréchal de France, exécuté sur les dessins de Le Brun par Coysevox et Joly, commandé à Coysevox par Catherine du Plessis Bellière, veuve du maréchal, et primitivement placé aux Jacobins Saint-Honoré, il reste, après les démembrements de la Révolution et la dispersion du Musée des Monuments Français, le buste énergique et si franchement modelé par Coysevox et, dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts, les bas-reliefs (œuvre de Joly, représentant la bataille de Kochersberg en Alsace où le maréchal remporta la victoire). — On a souvent confondu ce tombeau avec celui de Charles de Créqui, duc de Lesdiguières, œuvre de Mazeline et Hurtrelle. Le groupe du duc et de sa femme conservé à Saint-Roch est un bon spécimen de la série « pathétique » où le moribond fait de la main droite un geste d'adieu et s'appuie déjà défaillant contre les genoux de sa femme éplorée.

C'est à Coysevox que fut commandé le tombeau de Colbert. Il l'exécuta sur les dessins de Le Brun en collaboration avec Jean-Baptiste Tuby, conformément à un devis minutieusement dressé. Les moindres détails de la composition et de l'exécution y étaient prévus, définis avec une rigoureuse précision. Les deux collaborateurs « Jean-Baptiste Tubii et Antoine Coyzeveau », sculpteurs ordinaires du roi, « promettent et s'obligent ensemblement et solidairement l'un pour l'autre, chacun d'eux



Phot. L. P.

Fig. 497. — Tombeau de Michel Le Tellier, par Simon Hurtrelle et Mazeline. (Église Saint-Gervais, Paris.)

seul pour le tout, sans discussion, division et fidéjussion..., de faire, de parfaire, poser et mettre en place, bien et duement, à leurs dépens, au dire de gens capables, *suivant les dessins et sous la conduite* de M. Le Brun... tous et chacun des ouvrages » portés au contrat (1685-1685). C'est un des premiers monuments funéraires importants de Coysevox. Le Brun n'y introduisait aucune action sentimentale, sinon dans l'attitude de la *Fidélité* qui tourne vers le Ministre son visage voilé de regret et de douleur. La donnée générale se borne au thème traditionnel de l'orant agenouillé sur le sarcophage. La statue de marbre blanc, de la main de Coysevox, comme celle de la *Fidélité*, est fort belle ; Colbert y est représenté en costume de cour, revêtu du grand manteau de l'ordre du Saint-

Esprit qui laisse voir dans l'échancrure de son ample draperie les jambes gainées de soie. La figure de Colbert est un portrait très simplement traité et bien digne du grand portraitiste qui la modela. La *Foi* étroitement enveloppée d'un grand manteau serré contre elle et qui dessine la forme des jambes et des bras, ne dégageant qu'une main, un pied exquis et un charmant visage, est de Tuby.

Du monument de Lulli (1688), il ne reste à Notre-Dame-des-Victoires que l'admirable buste au nez camard, au grand front largement



Phot. Atget.

Fig. 498. — Tombeau du duc de Lesdiguières, par Mazeline et Hurtrelle.
(Église Saint-Roch, Paris.)

modelé sous la perruque, aux sourcils et au menton volontaires, au regard clignotant sous les paupières à demi baissées et l'arc des épais sourcils impérieux dont l'expression s'accorde si bien à celle de la bouche. La chemise largement ouverte découvre la poitrine, sur laquelle retombe et se déroule en cascades de boucles souples et épaisses la vivante perruque. Le buste se dressait entre deux amours, dont l'un faisait le geste d'écouter et dont l'autre sanglotait, au-dessus d'un haut sarcophage rectangulaire où étaient assises deux porteuses de lyres.

En 1690, Coysevox exécutait, pour la chapelle Saint-Charles Borromée de Saint-Nicolas-du-Chardonnet que Le Brun avait décorée et où se dressait déjà l'émouvante sépulture de la mère de son ami, le tombeau de Le Brun lui-même et de Suzanne Butay sa femme. Le buste du peintre

adossé à une pyramide le domine. Assise contre le haut soubassement dont une longue inscription circulaire occupe le centre, la *Piété* lève les yeux; la *Peinture* dans ses voiles de deuil baisse la tête et se recueille. Deux génies funéraires qui abaissaient leurs torches au-dessus de l'inscription ont disparu ainsi que les cassolettes fumantes qui complétaient la décoration du socle.

Il était dès lors occupé au grand mausolée de Mazarin dont il avait, du vivant de Le Brun, passé le contrat en 1689 avec les « exécuteurs testamentaires » chargés par un acte signé trois jours avant la mort du cardinal (16 mars 1661) de faire construire le collège des Quatre-Nations et d'ériger dans la chapelle le tombeau du fondateur. Coysevox mettait en 1692 la dernière main aux trois statues dont il s'était spécialement chargé : celle en marbre du cardinal et celles en bronze de la *Prudence* et de la *Fidélité*, qui avec la *Paix* sont assises au pied du large soubassement supportant le haut sarcophage. Comme Richelieu, Mazarin est en « action ». De son bras droit largement abaissé, il « s'offre » lui aussi au juge suprême, la main gauche placée sur le cœur. Un angelot à califourchon sur la traîne de la grande cape cardinalice sur laquelle est jeté le chapeau tient les faisceaux consulaires et exprime sur son visage contracté le chagrin et presque l'indignation qu'il ressent de la mort d'un tel ministre. La *Religion* et la *Charité*, haut-relief en marbre, servaient, au faîte du monument, de support aux armoiries du cardinal.



Phot. Giraudon.

Fig. 499. — Tombeau de Mazarin, par Coysevox, Le Hongre et Tuby.
(Musée du Louvre.)

Ici encore, un contrat avait été passé dont les stipulations fixaient dans les plus minutieux détails les moindres conditions de l'exécution. Mansart avait fourni le dessin ; les magasins de Sa Majesté devaient

fournir les marbres, mais contre remboursement au prix courant, « à l'exception des deux colonnes qu'il a plu au Roi de donner pour cet ouvrage ». Le bronze des trois statues du soubassement devait être jeté à cire perdue et composé « moitié cuivre rouge et moitié jaune, sans aucun mélange d'autre métal ». Le « dedans du manteau du cardinal » devait être fait « de marbre blanc taché sur lequel seront rapportées les hermines, et les replis du dehors de marbre blanc pur. La figure de Monseigneur le cardinal et celle de l'enfant qui tient le faisceau des armes, de marbre blanc statuaire — *le plus beau qui sera trouvé.* »



Phot Giraudon.

Fig. 500. — Tombeau du comte d'Harcourt, par Coysevox.
(Église d'Asnières-sur-Oise.)

Coysevox eut pour l'exécution de ce grand ensemble deux collaborateurs : Le Hongre qui — étant mort en 1690, moins d'un an après la signature du marché — ne put y intervenir que pour une faible part, et Jean-Baptiste Tuby dont l'élégance est reconnaissable dans le gracieux visage et les souples draperies de la *Paix*.

Le buste de Mazarin (conservé à la Bibliothèque Mazarine) fut sans doute exécuté par Coysevox vers la même époque. Il présente avec la statue du mausolée des analogies évidentes, non seulement dans quelques détails accessoires, comme les glands de passementerie qui pendent sous le rabat carré, mais dans l'exécution et l'expression de la tête, coiffée de la calotte ronde, d'où s'échappent de chaque côté du grand front, puissamment construit, les boucles de la chevelure, un peu moins longues et épaisses dans le buste que dans la statue. Dans l'une et dans l'autre, la pèlerine d'her-

mine est retroussée vers l'épaule gauche, mais les plis en sont adaptés pour le buste à la coupure arbitraire du marbre. S'agit-il d'une étude préalable — ou d'une simple réplique? La seconde hypothèse paraît plus vraisemblable.

Le médaillon de François d'Argouges, premier président du Parlement de Bretagne, mort en 1691, porté par une femme en deuil représentant la *Justice*, à peu près contemporain, a été recueilli par le Musée de Versailles. Le tombeau avait été érigé à Saint-Paul. La *Justice*, le pied droit posé sur un socle, appuie sur son genou le portrait du président. C'est une de ces effigies pleines de bonhomie et d'un réalisme savoureux comme Coysevox nous en a tant laissé. Coiffé d'une ample perruque, la face largement épanouie, le double menton étalé sur l'hermine de la robe où tombent en cascades les boucles de la perruque, le président donne l'impression d'un bon vivant et d'un fin gourmet. Les lèvres sensuelles ont encore la concupiscence des bons crus qu'elles dégustèrent. Ce médaillon fait tout le prix du monument. La figure de la *Justice* n'a pas le même accent ; les draperies en sont à la fois sèches et maniérées, et l'on hésiterait à y reconnaître la main de Coysevox lui-même.

Il n'est rien resté du tombeau de Ferdinand Egon, landgrave de Furstenberg, neveu du cardinal, abbé de Saint-Germain-des-Prés, dont une gravure de l'*Histoire* de Dom Bouillard et la *Description* de Piganiol de la Force nous ont conservé le souvenir. Deux génies ailés ou deux anges, portant les attributs de la Force et de la Foi (la massue d'Hercule et la Croix), accostaient un magnifique trophée d'armures et de drapeaux surmontés des faisceaux consulaires que supporte un aigle aux ailes éployées.

En 1704, relevé d'une grave attaque d'apoplexie, il signait avec Louis de Lorraine, comte d'Harcourt, un contrat par lequel il s'engageait à exécuter le mausolée de S. A. le prince d'Harcourt qui devait être adossé contre un des murs de la chapelle de Royaumont. Il devait comprendre un groupe de figures représentant le prince « couché et appuyé sur les bras de la Renommée » avec des trophées à côté, « le tout de marbre blanc » ; un bas-relief de bronze rappelant « une des principales actions de Monseigneur » et deux Renommées, tenant d'une main la trompette de gloire et soutenant de l'autre les pans d'une ample draperie jetée sur le mausolée ; enfin les armoiries du prince. Le monument démembré à la Révolution a été reconstitué à Asnières-sur-Oise et il prouve qu'en dépit des années et de la maladie le vieux sculpteur qui le signait en 1711 avait encore conservé assez de verve et de vigueur pour suffire aux grandes besognes. Il s'était engagé par contrat à en exécuter « bien et duement, suivant l'art, conformément au modèle en

petit qui a esté arresté », toutes les parties. Le modèle était de la main de Robert de Cotte. De nombreux détails furent d'ailleurs retouchés; M. Gaston Brière a relevé entre le projet primitif et l'exécution définitive d'importantes modifications. Robert de Cotte avait esquissé une petite figure gracieuse qui, légèrement drapée, posée sur le sarcophage, les jambes nues pendantes, venait couronner le héros expirant. Ce joli mouvement, ce déshabillé galant était peu approprié à la gravité d'un tombeau, et Coysevox changea le geste de la Victoire et rendit au groupe toute sa convenance.



Phot. commun. par M. André Hallays.
Fig. 501. — Tombeau du marquis de Vaubrun.
(Château de Serrant, en Anjou.)

Ce groupe de la Victoire et du héros rappelle, mais avec de sensibles variantes dans l'attitude des figures, celui du tombeau de Turenne. Ici la Victoire s'est agenouillée ; elle soutient dans sa main la droite du chef défaillant. Au lieu du grand geste d'acclamation de l'Immortalité qui élève au-dessus de la tête de Turenne la couronne vers laquelle il dirige son suprême regard, c'est avec un mélange de compassion et de tendre exhortation que la déesse assiste ici le moribond, et son aile frémit encore du vol qui l'a portée vers lui. Fermelhuys admirait également cette Victoire pour « sa beauté, sa noblesse et sa douceur» et le bas-relief d'une bataille « dont la vivacité de dessin et les expressions témoignent que le feu de l'ouvrier n'avait pas été affaibli par la violente attaque d'apoplexie dont il avait été frappé quelques jours avant de le faire ». C'est dans l'exécution plus alourdie de la figure

de d'Harcourt qu'on pourrait surprendre quelques signes de la maladie qui avait mis en si grand danger la puissance créatrice du statuaire. Les dévastations de la Révolution, puis le déplacement du monument transporté de l'abbaye de Royaumont à l'église d'Asnières-sur-Oise firent disparaître la grande draperie de stuc formant fond dont quelques vestiges se voient encore aux murs de l'ancienne église abbatiale.

Du tombeau de Le Nôtre (1707) rien n'est resté que le buste austère et un peu sec (église Saint-Roch) au-dessus duquel la Foi était assise, la main posée sur l'inscription.

Un des plus beaux monuments funéraires sculptés par Coysevox est conservé dans la chapelle du château de Serrant en Anjou. C'est celui du marquis de Vaubrun qui, après la mort de Turenne et pour réparer les conséquences d'une imprudente manœuvre dont il était responsable, chargea à la tête de ses régiments les troupes de Montecuculli, après avoir fait attacher, à l'arçon de sa selle, sa jambe déjà blessée. Il fut tué d'une balle au front au moment où la victoire récompensait son sacrifice et sa bravoure. Mme de Sévigné a immortalisé dans ses lettres la douleur de la marquise de Vaubrun « prête à devenir folle » qui, un an après son veuvage, était « toujours dans son premier désespoir ». C'est cette douleur inconsolable autant que l'héroïsme du chef que Coysevox eut mission d'éterniser dans le marbre. Vaubrun vêtu à la romaine est couché, son bâton de commandement à la main ; il est adossé à des trophées d'armes et de drapeaux et attend stoïquement la mort. Près de lui, à genoux, sa veuve, un mouchoir à la main, le regarde en pleurant, et c'est, a écrit M. André Hallays, « une des plus belles images de la douleur que la statuaire ait jamais réalisée ». Au-dessus de la tombe, une Victoire ailée a pris son essor et s'élève svelte et gracieuse, tendant d'une main une couronne, brandissant de l'autre un trophée d'armes, bouclier antique que surmonte un casque empanaché et où les palmes se mêlent aux épées. Le jet de cette figure, la beauté des modelés égalent ce que Coysevox fit jamais de plus beau, et le bas-relief en plomb doré où il représenta le duc de Vaubrun à la tête de ses cavaliers (tous costumés à l'antique) et la déroute des impériaux culbutés sur l'autre rive de la Schutter est animé d'une fougue et conduit avec une verve toutes juvéniles. Aucun ouvrage de Coysevox ne l'emporte sur celui-là « par l'art de la composition, la magnificence des draperies, l'émouvante et simple vérité des attitudes ». Un jurisconsulte angevin, grand amateur d'art, conseillait fort opportunément aux connaisseurs de ne pas hésiter à « s'écarter de dix lieues » pour venir admirer le chef-d'œuvre.

Fermelhuys, qui n'a eu garde de l'oublier, écrit à son sujet : « Le public attentif à l'excellence de tout ce qu'il produisit pour le Roy, tâcha de l'engager à entreprendre quelque chose pour des particuliers qui

aspiraient à s'immortaliser par quelque monument considérable. Ce fut dans cet esprit qu'on le chargea de faire le tombeau de M. de Vaubrun, en marbre, avec le bas-relief d'une bataille et des armes en bronze. Ce tombeau est posé au château de Serrant en Anjou. » « Mais — ajoute aussitôt Fermelhuys — il faut le ramener promptement à Versailles pour y poser six grandes figures de pierre sur les corniches du château et à la grille de la seconde cour un groupe de *l'Abondance qui vient réparer les maux causés par la Famine.* » Or, *l'Abondance* étant de 1681, c'est antérieurement à cette date qu'il faudrait placer le monument du marquis — et non plus en 1704-1705, comme la tradition s'en était établie. Le marquis étant mort en 1675, il paraît probable, en effet, que sa veuve, dont on a vu combien la douleur fut déchirante, n'attendit pas trente ans pour assurer à son mari la sépulture que voulait lui consacrer son amour conjugal. La qualité de l'exécution de la figure de Vaubrun qui est parmi les plus belles qui soient sorties de la main de Coysevox, si on la compare à celle de d'Harcourt, nous ramène aux années du plein épanouissement de son génie.



Phot. Atget.

Fig. 502. — Tombeau de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, par Nicolas Renard.
(Église Saint-Roch, Paris.)

Le motif de la figure ailée surgissant au-dessus du tombeau prit dans la sculpture funéraire de la fin du XVII[e] siècle un développement dont témoignent un grand nombre de monuments contemporains. On le trouve sur le sépulcre d'Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, érigé, en 1693, dans l'église des Feuillants (aujourd'hui à Saint-Roch), que Nicolas Renard, de Nancy, venu dès l'âge de quinze ans à Paris, et suc-

cessivement employé au Louvre, puis à Versailles et aux Invalides (après un séjour de trois ans à Rome), signait : *N. Renard lothar. inv. et Fecit.* C'est un bon spécimen de cet art des tombeaux, et qui aurait dû mériter à son auteur le titre d'académicien qui lui fut refusé.

Sur le monument de la Vrillière à Châteauneuf-sur-Loire, l'ange descend des hauteurs du ciel vers l'orant qui, la main sur le cœur et les yeux levés, implore pathétiquement la clémence divine. Deux squelettes,



Serv. phot. des Beaux-Arts.

Fig. 503. — Tombeau du duc de La Vrillière.
(Église de Châteauneuf-sur-Loire.)

caryatides berninesques, supportent les retombées de l'arc de l'enfeu de marbre qui abrite le monument.

Pour le tombeau, très mutilé malheureusement, de Gaspard du Laurent, archevêque d'Arles, que l'on croirait, en dépit de l'inscription : *erexit dum viveret*, très postérieur à la date de son décès, — car il annonce déjà le xviiie siècle, — un ange, les ailes encore battantes, est venu soulever le couvercle du sarcophage d'où le mort, comme la mère de Le Brun, va sortir les mains jointes au jour de la résurrection ; un vol de chérubins tient en la chiffonnant au-dessus du monument l'inscription commémorative. A l'autre extrémité du sarcophage la *Charité* est assise avec deux enfants dont l'un, les pieds posés sur le rebord du tombeau, joue avec les voiles de sa mère (voir fig. 492).

Le tombeau de l'abbé de Simiane de la Coste, mort en 1686, que

Michel Peru avait sculpté pour l'église Saint-Martial d'Avignon et dont les débris ont été recueillis au Musée Calvet, n'est pas moins remarquable par le développement du thème pathétique et annonce lui aussi déjà le style le plus agité du siècle suivant. La date de son exécution reste d'ailleurs moins certaine que celle de la mort de Gaspard de Simiane de la Coste. Calvet, qui put le voir encore intact, en a laissé cette description : « On y voyait en haut un ange sonnant de la trompette avec cette inscription sur un cartouche volant : *Surgite, mortui, et venite ad judicium.* Et, au-dessous, l'abbé de Simiane couché sur le tombeau... et levant sa tête épouvantée. »



Fig. 504. — Fragment du Mausolée du duc de Bouillon, par Pierre Le Gros.
(Hospice de Cluny.)

Il est bien regrettable que cette statue, dont Calvet dit un peu vaguement que l'attitude était *décente et noble*, ait aujourd'hui disparu ; on peut juger aux fragments conservés combien le mouvement général, l'agitation des figures, les cabrioles des anges soulevant le couvercle participaient de la donnée dramatique initiale de l'appel au jugement dont la « tête épouvantée » de l'abbé exprimait la terreur.

Sculpteurs français a rome. — Une tradition, conservée à Cluny et qui semble d'ailleurs ne dater que de Lenoir, attribuait à Coysevox le grand mausolée destiné au duc et à la duchesse de Bouillon dont les fragments sont déposés dans le vestibule de la chapelle de l'hôpital et au Musée lapidaire de la ville. L'attribution n'est pas soutenable ; mais le

monument n'en mériterait pas moins d'occuper une place d'honneur dans l'art funéraire de la fin du XVII[e] siècle et des débuts du XVIII[e]. Il fut commandé à Pierre II Le Gros, fils de Pierre Le Gros, petit-fils de Gaspard Marsy par sa mère, et exécuté sur les dessins d'Oppenort en 1698, à Rome, pour le cardinal de Bouillon, grand aumônier de France, abbé de Cluny, au temps de sa disgrâce. Il avait quitté son abbaye (sans l'autorisation du roi qui l'y avait exilé), pour se réfugier à Rome, et c'est là qu'il commanda le magnifique mausolée qu'il comptait consacrer dans son église abbatiale à la mémoire de ses parents : Frédéric-Maurice de la Tour d'Auvergne, duc de Bouillon, frère du maréchal de Turenne, et Éléonore Marguerite de Berghes, duchesse de Bouillon, et à la gloire de sa famille. Il avait compté sans la rancune du roi. Les caisses contenant les marbres sculptés destinés au monument étaient à peine arrivées à Cluny qu'un arrêt du Parlement du 5 avril 1700 ordonnait d'y apposer les scellés et interdisait d'ériger le tombeau triomphal et séditieux (et M. de Sève, sénéchal de Lyon, y pourvut aussitôt).

Les fragments conservés à Cluny et une gravure d'Audran permettent de se représenter par l'imagination ce qu'il eût été et font souhaiter qu'on reconstitue tout ce qui a survécu. Le sarcophage, posé sur un haut soubassement où était encastré un bas-relief de marbre représentant le duc de Bouillon à la tête d'une charge de cavalerie et foulant sous les pieds de son cheval ses ennemis terrassés, était adossé à une tour (partie de l'écusson familial) au pied de laquelle étaient assis le duc en costume romain et la duchesse montrant à son époux, sur un gros livre que porte à grand effort un angelot, le début d'un verset de l'épître de Paul aux Corinthiens : *Hoc est corpus meum*. Au-dessus de la tour, un génie ailé tenant un cœur dans sa main levée prenait son essor. Un portique monumental devait encadrer la niche qui aurait abrité le tombeau : la statue du *Temps* le surmontait avec la *Vaillance* et la *Sagesse* accostant l'écusson ducal ; — en bas, de chaque côté des colonnes qui supportaient l'entablement ou ce frontispice, auraient pris place les statues des grands ancêtres, Guillaume d'Auvergne et Godefroy de Bouillon. Le bas-relief de la charge de cavalerie, comme les statues du duc et de la duchesse (celle-ci achevant la conversion de son mari né protestant et, comme son frère le maréchal, revenu au catholicisme) sont de fort belles sculptures.

Il est naturel que, pour un travail où son orgueil familial et féodal n'était pas moins intéressé que sa piété filiale, le cardinal de Bouillon se soit adressé à l'un des maîtres français qui travaillaient alors à Rome et y avaient acquis, comme Théodon et surtout le Franc-Comtois Pierre Monnot, une grande réputation.

Jean-Baptiste Théodon (1646-1713) avait quitté Rome en 1705 après un séjour de près de trente années. Il y avait exécuté plusieurs marbres

envoyés en France pour le château de Ménars, *Phaétuse* et *Atlas*, aujourd'hui au Louvre, le modèle d'*Arrie et Pætus* (1690) fait en marbre par Le Pautre (Tuileries), et il avait laissé surtout au Gesu, à Saint-Jean-de-Latran, aux Carmes déchaussés, à Saint-Pierre de Rome, à Sainte-Marie du Transtévère plusieurs statues et bas-reliefs, dont le groupe de la *Foi terrassant l'Idolâtrie* pour la chapelle Saint-Ignace de l'église des Jésuites est le plus célèbre. Pierre Monnot de Besançon (1657-1733), venu à Rome dès 1687, y avait ouvert un atelier bientôt fréquenté par de nombreux élèves et avait pris dans l'art romain une place éminente. C'est à lui que le prince Odescalchi avait commandé pour Saint-Pierre de Rome le tombeau de son oncle le pape Innocent XI dont le pontificat avait été illustré par la défaite des Turcs devant les murs de Vienne. Le monument commencé en 1697, inauguré en 1704, *Petrus Stephanus Monnot bizontinus Fecit Romæ MDCCIV*, se rattache encore au XVIIe siècle et est de très beau style. Un sarcophage de marbre noir posé sur deux lions accroupis est décoré d'un bas-relief représentant la levée du siège de Vienne par les Turcs accordée aux prières du pontife. Au-dessus est assise sur un trône la statue d'Innocent XI tenant les clefs et la tiare de la main gauche et bénissant de la droite; assises à ses pieds la *Religion* se tourne vers lui et le regarde, la *Force* casquée veille, le glaive à la main. Le cardinal Odescalchi, qui tenait du pape la pourpre cardinalice, voulut aussi avoir son tombeau de la main de Pierre Monnot et se fit représenter, dans sa chapelle de Santa Maria del Popolo, avec la barrette et un livre à la main, en une effigie pleine de caractère; enfin John Cecil comte d'Exeter, fort admirateur du talent du sculpteur français qu'il avait connu à Rome, lui commanda pour son tombeau, destiné à Saint-Martin de Stamford, sa statue et celle de la comtesse sa femme, qui ne sont pas sans analogie avec celles du duc de Bouillon à Cluny. Le



Phot. Atget.

Fig. 505. — Énée et Anchise, par Le Pautre.
(Jardin des Tuileries, Paris.)

comte d'Exeter dans un grand manteau qui laisse voir sa cuirasse et son accoutrement à la romaine, le coude appuyé sur un coussin, semble dicter à sa femme qui, la plume à la main, s'apprête à noter ses paroles. La *Sagesse* en Minerve et la *Science* éplorée se tiennent debout de chaque côté du sarcophage. Derrière le couple une pyramide est surmontée du génie de l'immortalité. Au soubassement est gravée la signature de l'auteur.

La même année Clément XI demandait aux sculpteurs français qui avaient pris une part brillante à la décoration de la chapelle de Saint-Ignace au Gesu, pour les niches de Saint-Jean-de-Latran, les statues colossales d'apôtres qu'elles attendaient encore. Théodon, rappelé en France où il allait travailler à la chapelle du château de Versailles, était remplacé par Pierre Monnot, recevait du pape la commande du *Saint Paul*, tandis que Pierre Le Gros était chargé de celles du *Saint Thomas* et du *Saint Barthélemy*. Celui-ci avait commencé à Saint-Ignace avec Monnot les mausolées du pape Grégoire XV et de son neveu le cardinal Ludovico Ludovisi, quand il fut appelé à Cassel par le landgrave de Hesse pour l'exécution du *Bain de marbre* et quitta définitivement Rome.

Le tombeau de Grégoire XV est surtout l'œuvre de Pierre Le Gros. L'esprit du « rococo » souffle déjà dans les draperies claquant au vent des Renommées volantes, des rideaux de marbre soulevés et dans les gambades des Putti portant l'écusson et soutenant le médaillon du cardinal Ludovisi.... Et ces Putti sont très voisins par le style du petit génie qui présente à la duchesse de Bouillon le gros livre ouvert où de son index tendu elle montre à son mari le texte de saint Paul.

La génération à laquelle appartenait Le Gros est en réalité celle de l'art de la Régence et de Louis XV. Avant même la fin du très long règne de Louis XIV, elle avait manifesté, — si étroitement resta-t-elle attachée à ses prédécesseurs, — les tendances de l'esprit nouveau. Girardon était mort le 1er septembre 1715, le même jour que Louis XIV dont son art représente si bien le « style » proprement dit. Son élève Le Lorrain, à la chapelle de Versailles, — dont la première pierre avait été posée en 1699 et dont Robert de Cotte avait, à la mort de Mansard, pris la direction (1708), — inaugurait avec Guillaume Coustou, Van Clève, Le Pautre, Poultier, etc., en attendant E. Bouchardon, les Slodtz, les Adam, l'art du XVIIIe siècle proprement dit. Antoine Coysevox lui-même prolongea jusqu'en octobre 1720 son admirable fécondité. Entouré de ses neveux, Nicolas et Guillaume Coustou, le premier son cadet de dix-huit ans seulement (1658-1733), le second plus jeune de tout l'intervalle d'une génération (1677-1746), on peut dire qu'il introduisit lui-même par ses derniers travaux et « établit » dans la tradition française l'art de ses

successeurs. L'œuvre de Nicolas, son fils spirituel, reçu académicien en 1693, sur le bas-relief (au Louvre) du *Rétablissement de la santé du Roi*, permet de suivre jusque dans ses nuances, depuis l'*Apollon poursuivant Daphné* (aux Tuileries) jusqu'à *Marie Leczinska* de 1731, par quelles transitions l'art de Louis XIV devint l'art de Louis XV. C'est donc par lui que nous commencerons dans notre prochain volume l'histoire de la Sculpture en France au XVIIIe siècle dont nous avons dû, — pour suivre jusqu'au terme de leur carrière les grands sculpteurs de Louis XIV, — amorcer ici l'étude.

BIBLIOGRAPHIE

Voir les bibliographies des chapitres XIII et XIV du tome V, pages 735 et 756, et celle du chapitre précédent.

Pour la biographie et l'œuvre de Jacques Sarrazin, Gérard van Obstal, Simon Guillain, Gilles Guérin, Philippe Buyster, Fr. Girardon, Gaspard et Balthazar Marsy, Thibaut Poissant, Louis Lerambert, Étienne Le Hongre, Martin Desjardins, Michel Anguier et Thomas Regnaudin, les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École des Beaux-Arts par DUSSIEUX, SOULIÉ, DE CHENNEVIÈRES, MANTZ, DE MONTAIGLON, tome I (Paris, 1854, in-8°), et, pour Coysevox, Tuby, tome II. — PAUL CORNU. *Table des procès-verbaux de l'Académie Royale*, 1909. — S. LAMI. *Dictionnaire des sculpteurs du règne de Louis XIV*, 1906. — D'ARGENVILLE. *Vies des fameux sculpteurs*, 1787. — L. COURAJOD. *A. Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français*, 1878-1887. — P. GAUCHERY. Les statues et les mausolées des familles de Laubespin et de la Grange Montigny (*Mémoires de la Société des antiquaires du Centre*, 1905). — PAUL VITRY. Deux familles de sculpteurs : les Bourdin et les Boudin (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896). — Le tombeau de Sully à Nogent-le-Rotrou (*Rev. arch.*, 1895). — HERLUISON. *Artistes orléanais*. — Reconstruction du tombeau de Louis XI (*Réun. des Sociétés des B.-A. des départements*, 1881). — VAUDIN. *Les Bourdin, père et fils*, 1883. — LOUIS COURAJOD. *Jean Warin*, 1881. — P. LACROIX. *Revue universelle des Arts*, tome I. — J. VAUDIN. *Gilles Guérin. Sculpture du mausolée de Vallery*, 1880. — A. BOINET. Le tombeau du cardinal François de La Rochefoucauld (*Rev. arch.*, 1908). — L. COURAJOD. *Sculptures de Van Obstal conservées au Musée du Louvre*, 1876. — H. STEIN. Les frères Anguier (*Réun. des Soc. des B.-A. des départements*, 1889). — SOUCH. *Deux sculpteurs normands : Les frères Anguier*, 1889. — LE PÈRE BOUTAREL. *Mém. pour servir à l'hist. des hommes illustres de Provence* (Pierre Puget), 1752. — LÉON LAGRANGE. *Pierre Puget*, 1868. — PH. AUQUIER. *Pierre Puget* (Collection des *Grands artistes*). — *Pierre Puget, décorateur et mariniste*, étude historique sur les travaux du maître à l'arsenal de Toulon, Paris, Imp. Longuet, in-f°. — LE BRETON. L'Hercule de Puget au Musée de Rouen (*Gazette des Beaux-Arts*, 1888). — *Tables* des *Réun. des Soc. des Beaux-Arts des départements*. — CORRARD DE BRÉBAN. *Notice sur la vie et les ouvrages de F. Girardon de Troyes*, 1850. — PIGANIOL DE LA FORCE. *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, 1702. — J. BRIÈRE. *Le parc de Versailles, sculpture décorative*, 1911. — P. DE NOLHAC. *Les jardins de Versailles*, 1913. — ANDRÉ PÉRATÉ. *Le parterre d'eau du parc de Versailles sous Louis XIV*, 1902, et *Versailles* (Villes d'art célèbres).

Pour Coysevox, depuis la publication du *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Antoine Coysevox* (deux vol. gr. in-4°, Paris, 1920), par M. G. KELLER DORIAN, on peut se dispenser de citer toutes les publications antérieures dont on trouvera d'ailleurs la bibliographie et les références soigneusement indiquées dans cet excellent ouvrage.

ANDRÉ PÉRATÉ. *Les portraits de Louis XIV au Musée de Versailles*, 1896. — A. BOINET. Les bustes de Coysevox de la Bibl. Sainte-Geneviève, Paris, 1920 (Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*). — AUGUSTE CASTAN. *Le sculpteur français Pierre-Étienne Monnot, citoyen de Besançon*, 1888. — P. LEX et P. MARTIN. Le mausolée du duc de Bouillon à Cluny (*Réunion des Soc. des B.-A. des départements*, 1890). — ABBÉ REQUIN. *Jacques Bernus, sa vie et son œuvre*, Avignon, 1885. — ANDRÉ FONTAINE. *Académiciens d'autrefois*, 1914. — A. DE BOISLILE. Notices historiques sur la place des Victoires et la place Vendôme (*Mém. de la Société de l'Histoire de Paris*, tome XV). — LOUIS RÉAU. Un bas-relief du tombeau de la princesse de Conti, par Girardon (*Revue de l'art ancien et moderne*, janvier 1922).

LIVRE XXI

L'ART EN ANGLETERRE ET EN SUISSE

CHAPITRE XII

L'ARCHITECTURE, LA SCULPTURE ET LA PEINTURE EN ANGLETERRE AU XVIIe SIÈCLE

L'ARCHITECTURE EN ANGLETERRE AU XVIIe SIÈCLE[1]

L'Architecture civile à la fin du xvie siècle et au début du xviie. — Nous avons assisté, aux environs de 1530, à l'agonie de l'architecture religieuse anglaise, étouffée, en plein épanouissement, par les troubles politiques. Les vicissitudes de fortune de la Grande-Bretagne à partir de cette date furent continuelles ; elles ne permirent la construction d'aucun monument vraiment digne d'intérêt. L'art religieux avait cessé d'exister depuis longtemps, quand, vers 1575, l'intelligence et l'extrême énergie de la reine Élisabeth rétablirent un ordre de choses stable et définitif. Personne, d'ailleurs, ne semble plus s'intéresser aux édifices religieux; ce n'est que longtemps après la mort de la reine, après le règne de son successeur Jacques Ier, sous Charles Ier, qu'il en sera de nouveau question. Il faut reconnaître qu'au début du xvie siècle, laïcs et religieux avaient élevé des sanctuaires en nombre tel qu'ils pouvaient suffire aux besoins de plusieurs générations; en effet, le culte diminué d'importance et privé de la plupart de ses pompes anciennes s'en contenta parfaitement ; ces églises suffisent, maintenant encore, aux fidèles, sauf dans les grandes villes, où l'afflux de la population a nécessité la création de nouvelles paroisses suburbaines.

Les troubles politiques et religieux terminés, l'intelligence et l'activité des maçons anglais se concentra sur l'architecture civile : ils y apportèrent toutes les méthodes perfectionnées mises en œuvre antérieu-

1. Par M. Paul Biver.

rement dans la construction des églises. A de longues périodes de troubles, où seuls quelques rares châteaux avaient été élevés par de très grands seigneurs, succédait une ère de prospérité extrême, de sécurité assurée, de commerce fructueux ; également, les biens d'église avaient été l'origine de beaucoup de fortunes particulières. L'Angleterre, villes et campagne, se couvrit bientôt de palais, de manoirs, de maisons à l'aspect pittoresque, au confort jusqu'alors inconnu. Les bâtiments civils élevés à ce moment sont, au même degré que les églises édifiées quelque soixante ans plus tôt, la plus haute expression du génie architectural anglais. Ni avant, ni après, les maçons de la Grande-Bretagne n'ont atteint au même degré d'originalité et de charme. Dans les deux cas, d'ailleurs, la qualité saillante des constructions est la même : la vraie et unique préoccupation d'adapter parfaitement l'édifice au climat du pays. Cette recherche si naturelle, les circonstances politiques ne l'avaient pas permise jusqu'à ce moment : l'insécurité générale interdisait les baies largement ouvertes à la lumière du soleil qu'un ciel obscur et triste distribue avec parcimonie, qui auraient fait des brèches dans les pignons des maisons et les murs des manoirs. Encore moins aurait-on songé à disperser dans les jardins les pavillons d'un château. Avec l'ère nouvelle, c'est le besoin de lumière, le goût naissant du confort, l'aspiration des hautes classes vers une vie plus séparée de la domesticité, qui, pour se satisfaire pleinement, donnent naissance au style Élisabeth. Cet art puissant et vivace, teinté d'un certain classicisme, persistera sous Jacques Ier, et plus tard, démodé dans les villes, continuera longtemps encore dans les campagnes à faire sentir son influence.

Dans le dernier chapitre sur l'architecture anglaise, il a été parlé du plan régulier des habitations : au début du XVIe siècle, une certaine recherche de symétrie s'était manifestée dans quelques grandes demeures, mais elle ne devient la règle que sous Élisabeth, quand on oublia toute idée de défense, qu'on ne songea plus à tirer de l'irrégularité du terrain aucun avantage stratégique, et que le site des demeures nouvelles fut choisi naturellement plan, ou artificiellement aplani. L'habitude des cours fermées survit très souvent à cette orientation nouvelle des idées ; mais alors, presque toujours, des terrasses couronnées de balcons, ou des murs de pierre ajourés remplacent sur deux côtés les corps de logis, tandis que le troisième côté, face à l'habitation, est occupé par deux pavillons de gardiens encadrant une porte monumentale ; ces lignes, autrefois défensives, ne servent plus qu'à guider l'œil, à le reporter, de l'arc triomphal qui ennoblit l'entrée, à cet autre portail, plus haut et plus riche encore, que l'on a posé en placage saillant sur le milieu de l'habitation. Ces colonnades, ces ordres classiques, d'une prétention décorative souvent assez gauche, mais toujours pittoresque,

corrigent l'aspect nu et rigide des façades d'un style anglais tout traditionnel.

Le plan intérieur d'une maison à l'époque d'Élisabeth est devenu chose plus complexe : la fin du XVI[e] siècle marque la lassitude de l'antique disposition des demeures, et le maître maçon adopte généralement un compromis entre la formule d'autrefois et l'aménagement des pièces encore en usage dans l'Angleterre moderne.

Nous avons assisté à la croissance et au développement des résidences seigneuriales autour d'un noyau primordial, le *hall* ou chambre commune, salle énorme occupant toute la hauteur de l'habitation : c'est là que, dans le haut moyen âge, vivaient continuellement ensemble maîtres et serviteurs. Le hall, jusqu'aux environs de 1600, est un élément si essentiel des demeures de quelque importance que, pour beaucoup d'entre elles, le mot lui-même ajouté au nom propre signifie manoir ou château. D'un côté de cette grande salle s'élèvent la cuisine, le cellier, l'office, l'habitation des valets, tous les communs ; de l'autre, les chambres du maître et de sa famille. Le hall est couvert d'une charpente et, même au XVI[e] siècle, généralement chauffé par un brasier central, dont la fumée s'échappe, au milieu du toit, par un louvre. Du côté des appartements seigneuriaux, le sol du hall est exhaussé : c'est le « dais », où se dresse la table des maîtres, souvent chauffée par une cheminée, toujours éclairée par une ou deux baies beaucoup plus considérables que les autres. Les tables des serviteurs occupent tout le bas du hall et s'étendent jusqu'aux « screens », construction de bois couronnée d'une tribune, sous laquelle débouchent dans le hall les services du pannetier, de l'échanson et du maître queux ; un corridor dessert transversalement, menant de la cour au jardin. Souvent, dans la suite des temps, entre le « dais » du hall et les chambres seigneuriales, on avait élevé un parloir : c'est cette pièce nouvelle qui, sous Élisabeth, prendra une importance inattendue, et bouleversera rapidement l'équilibre de la demeure anglaise. La transformation va s'opérer partout et presque au même instant, sauf dans les collèges, où le plan traditionnel est appelé à rester en vigueur jusqu'à l'heure présente, tel que nous venons de le décrire, dans les plus petits détails, à cette différence près que les serviteurs sont remplacés par les élèves sur les bancs du hall, et que le maître du collège et les professeurs occupent sur les sièges élevés du dais et au parloir la place du seigneur et de sa famille. Seul, le foyer central a, peu à peu, récemment même, disparu du hall. Dès le dernier tiers du XVI[e] siècle, hors des collèges, cette vie en commun passe de mode : même pendant la durée des repas, les maîtres perdent l'habitude de se montrer dans le hall, où le régisseur prend désormais possession du « dais ». Ce parloir, où, après le repas, pour laisser leurs serviteurs se chauffer et causer librement, les seigneurs se

retiraient — d'où son nom de « withdrawing-room » — devient désormais le « drawing-room », synonyme anglais de notre mot salon. Dès lors, les repas des maîtres auront lieu en quelqu'une des chambres nouvelles, dont l'aile noble s'est accrue, et leur vie d'intérieur sera confinée soit dans ces salles, soit dans cette longue et étroite galerie, d'une invention alors toute nouvelle, et dont la vogue, très grande sous le règne d'Élisabeth, disparaîtra brusquement avec lui. La présence d'arcades à l'italienne, doublant sur la cour du rez-de-chaussée de quelques manoirs de l'époque, est plus rare : c'était un promenoir clair et couvert comme la galerie, mais sans aucun agrément en Angleterre, où la fréquence des pluies avait forcé de vitrer les cloîtres monastiques eux-mêmes. L'aspect des galeries, sortes de corridors indéfinis, aux plafonds bas, mi-salons, mi-bibliothèques, malgré la richesse fréquente de leur décoration, n'était jamais satisfaisant. Il entre à cette époque un autre élément nouveau dans la demeure anglaise : les grands escaliers à rampes droites, aux balustres de bois sculptés, agrémentés d'une statuette à chaque ressaut, qui remplacent, à la fin du XVI[e] siècle, les escaliers à vis. L'importance du hall étant diminuée, les constructions de bois, les « screens », qui en occupaient tout le bas, disparaissent, dégageant les deux portes extérieures ; le passage devient ainsi plus libre entre la cour et le jardin : le hall, lui-même, réduit au rôle de vestibule, sert d'amorce à l'escalier d'honneur, qui mènera non plus aux chambres à coucher, mais aux nouvelles pièces de réception. Les cuisines et les offices, dont le corps de bâtiment faisait autrefois pendant, de l'autre côté du hall, aux chambres seigneuriales, perdent alors de leur valeur esthétique ; ils sont bien souvent dissimulés dans les sous-sol. Les changements du plan général et la réorganisation interne de la maison correspondent à une construction très différente des murs. Le style perpendiculaire, inventé pour assurer aux édifices cultuels un éclairage meilleur, devient, appliqué à la demeure civile, l'élément constituant du style Élisabeth.

Nous avons vu, aux environs de 1500, les fenêtres d'églises, aiguës à l'origine, ramenées à un tracé presque rectangulaire grâce aux voûtes en éventail ; les ajours peu éclairants du haut des baies avaient ainsi presque disparu, laissant place au « gridiron », entrecroisement de meneaux verticaux et horizontaux, dont le tracé *perpendiculaire* donnait, en effet, à la fenêtre l'aspect d'un gril. Or, rien ne ressemble plus à un manoir Élisabeth que l'extérieur d'un monument de style perpendiculaire, tel, par exemple, que la chapelle Henri VII à Westminster ; les baies, d'importance prépondérante, réduisent les murs à n'être plus que d'étroits trumeaux ; elles font de l'édifice une vraie cage de verre, tandis que les « bay-windows », fenêtres géantes élevées sur tracé polygonal ou circulaire, vont chercher hors du bloc de l'édifice plus de lumière encore.

Un pareil système de construction, que la préoccupation des voûtes à établir rendait pour les églises extrêmement coûteux et d'une réalisation difficile, pouvait s'appliquer très aisément aux édifices civils, couverts de plafonds ou de charpentes. L'âge précédent avait déjà connu ce système de construction ; il l'avait appliqué d'une façon timbrée à certains collèges, aux cours intérieures de quelques châteaux ; mais, à l'audace des « bay-windows » partant du sol, il préférait la sécurité des oriels éclairant seulement le premier ou le deuxième étage. Sous Élisabeth, au



Phot. J. A. Gotch.

Fig. 506. — Kirby Hall, Northamptonshire.

contraire, la maison des champs, comme celle des villes, devient tout entière une maison de verre ; la logique est poussée jusqu'au bout, et chacune des ouvertures de ces baies immenses, au lieu de s'arrondir dans le haut, comme auparavant, devient implacablement rectangulaire. Telle se présente à nous une demeure admirable et absolument typique : Kirby Hall, en Northamptonshire (fig. 506), élevé de 1570 à 1575 par Sir Humphrey Stafford, et à peine modernisé par Inigo Jones au XVIIe siècle. Le château circonscrit une cour presque rectangulaire, à l'ancienne mode ; deux ailes, qui devaient être symétriques primitivement, prolongent le corps d'hôtel sur les jardins. A l'entrée, près des pavillons des gardes, se trouve une galerie en plein air, à l'italienne, exposée au midi ; un autre côté de la cour est occupé par une galerie fermée longue de cinquante mètres et large de cinq. Le hall, au centre du bâtiment principal, n'est pas entièrement déchu de son antique importance : il occupe la hauteur

totale de la maison, et coupe le deuxième étage, mais on a renoncé à éclairer le « dais » par l'énorme « bay-window » que prévoyait le plan primitif de Thorpe, le maître maçon (dessin conservé au Musée Soane, de Londres). Le nombre des pièces de réception est considérable; quelques-unes sont éclairées par des « bay-windows » semi-circulaires à trois étages, qui ont l'aspect, vus des jardins, de tours en verre. La décoration de Kirby est très élégante; chacun des minces trumeaux, qui séparent les énormes fenêtres, est sculpté d'un pilastre cannelé colossal. Dans l'avant-corps (datant de 1572, légèrement modifié en 1638) se voient trois étages de colonnes et pilastres ioniques et corinthiens; un ordre



Phot. J. A. Gotch.

Fig. 507. — Montacute House, Somerset.

corinthien, d'échelle inférieure aux deux autres, décore la base d'un fronton richement orné. Cette façade et son couronnement, comme tous leurs pareils à Kirby, sont des placages absolument artificiels et sans aucune raison structurale, bien caractéristiques du style Élisabeth. Mais ces frontons, si bizarrement découpés, qui alternent avec de petits obélisques, donnent aux toitures un aspect mouvementé que complètent les cheminées: faites à l'imitation de colonnes classiques, et généralement géminées, elles supportent des entablements. Ce bel édifice de Kirby Hall est malheureusement inhabité; presque abandonné par ses propriétaires, il se dégrade un peu plus chaque jour.

A peine postérieur comme date de construction, Montacue Houset (1580; fig. 507), en Somerset, montre une disposition beaucoup plus moderne: trois côtés de la cour sont délimités par de simples balcons, et à leur intersection s'élèvent de jolis pavillons. La façade, au contraire, est moins percée, le style de ses sculptures moins avancé que d'ordinaire à cette époque. Ici, le grand hall n'a pas été abandonné aux serviteurs, qui sont, près des cuisines, leur hall particulier: il a gardé sa place et se

dimensions anciennes, mais n'est plus qu'un immense vestibule donnant accès aux deux salles à manger et au salon, solution rare, qui montre bien les hésitations du maître maçon anglais avant l'adoption définitive du plan moderne. La régularité de l'extérieur est absolue, et partout l'on remarque des frontons factices, des obélisques, des statues; les neuf preux décorent la façade, l'image d'Holopherne occupe le gable central de la demeure.

Citons encore comme manoir Wollaton Hall (fig. 508), en Nottinghamshire, élevé de 1580 à 1588, d'un plan unique en son genre, composé



Phot. J. A. Gotch.

FIG. 508. — Wollaton Hall, Nottinghamshire.

d'une énorme masse cubique tout en fenêtres, dont les quatre angles communiquent chacun avec un pavillon carré très élevé. Le style est d'une exubérance extraordinaire: les trumeaux étroits sont ornés de pilastres d'un ordre différent selon l'étage. Les frontons, largement ajourés, se découpent sur le ciel; ils sont couronnés de statuettes, et alternent avec des balcons et des obélisques. C'est un exemple très caractéristique de ces décorations dues à de nombreuses équipes d'ouvriers hollandais et allemands venus, dans toute l'Angleterre, pour enrichir les nouvelles demeures, d'un goût par ailleurs si traditionnel.

Si grandes qu'en fussent les dimensions, les manoirs dont il a été question ne peuvent se classer dans la même catégorie qu'une suite d'immenses palais édifiés à la même époque, et dont un exemple typique est Burgley House en Northamptonshire (construit vers 1580). Les toitures de cette bâtisse énorme, malgré un nombre prodigieux de cheminées doriques, aux lourds entablements, et de ces lanterneaux, chers aux

maçons d'alors, restent monotones comme les façades, et font avec elles un ensemble plutôt ennuyeux. Le style Élisabeth, si bien adapté aux constructions de petite et moyenne dimension, convenait mal aux grands palais où la décoration de rares parties pleines ne peut distraire l'œil des énormes surfaces mortes que présentent les parties vitrées.

Thorpe, dont nous avons cité le nom à propos de Kirby Hall, nous a laissé une suite de dessins (conservés au Musée Soane, de Londres) qui nous font saisir au vif l'esprit du style Élisabeth. Ce sont des plans et des élévations de bâtiments, les uns construits par Thorpe lui-même, les autres vus par lui ou simplement connus par des reproductions. Les dessins de monuments appartenant aux styles continentaux sont les plus caractéristiques du recueil, car Thorpe les a complétés ou modifiés pour les ramener au goût anglais du moment; il nous a signalé de la sorte les divergences du style Élisabeth avec les styles en honneur à l'étranger. Nous le voyons ainsi supprimer les *loggie* de De Vries, pour les remplacer par d'énormes baies perpendiculaires, et surmonter ses portiques d'oriels · le maître maçon anglais adopte sans changement l'abondante décoration hollandaise, mais modifie l'ossature de la maison, perçant partout des fenêtres. Les constructions françaises sont moins du goût de Thorpe; il en copie seulement un petit nombre; il trouve trop discrète l'ornementation des châteaux d'Ancy-le-Franc et de Madrid, et surcharge leurs toits de lanterneaux imaginaires.

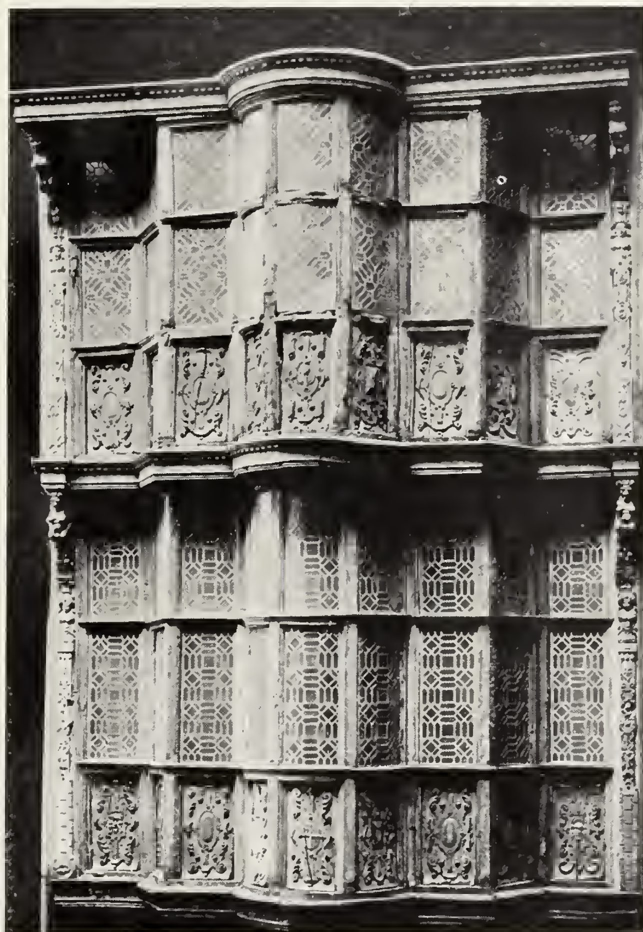


Phot. J. A. Gotch

Fig. 509. — Speke Hall, Lancashire.

Bien que très défini, le style Élisabeth se montre assez souple pour varier sensiblement suivant les régions : la chose dépend beaucoup des matériaux employés. Dans les provinces du Nord, on a tiré un parti avantageux de matériaux peu agréables à l'œil, briques et pierres très dures, qui donnent aux manoirs un aspect sobre et rude. Ce style s'est enrichi de sculptures et pleinement épanoui dans la vaste région dont Oxford occupe à peu près le Centre, comtés où la pierre est à la fois facile à tailler et abondante. Au Sud et, plus encore, à l'Ouest, beaucoup de petites et moyennes demeures sont faites de charpente apparente et de

plâtre; les qualités de style y persistent, dépouillées de la banalité et de la lourdeur d'une ornementation étrangère et surajoutée. Les bois sombres qui se dessinent sur la blancheur du plâtre, la pierre sculptée des porches, la tuile des toits, la brique des grands corps de cheminée font de Speke Hall (fig. 509) et Bramall Hall en Lancastre, de la Grange en Herefordshire, et de nombreux manoirs qui leur sont analogues, des merveilles d'agrément et de gaîté. Quant aux minuscules demeures paysannes de ce style, abondantes dans le Sussex et le Kent, elles sont certainement les plus charmantes qu'on puisse rêver.



Phot. Vict. and A. Museum.

Fig. 510. — Façade en chêne sculpté.

(Victoria and Albert Museum, Londres.)

Parmi les caractéristiques moins importantes de la demeure Élisabeth, signalons une innovation : les têtes de gouttières et leurs nombreux tuyaux de descente en plomb ouvragé, qui viennent participer à la décoration générale et suppriment la chute de l'eau des toits sur le sol, soit directe, soit par des gargouilles, solutions fâcheuses dans un pays très pluvieux.

La maison de ville de cette époque est généralement de bois, avec hourdis revêtus de plâtre sculpté et peint ; ses étages, élevés en encorbellement, présentent tant d'ouvertures qu'ils forment une vraie façade de verre. Elle ressemble tout à fait au manoir du Sud et de l'Ouest de l'Angleterre. Le mode de construction restera fréquent dans les villes jusqu'en 1650 environ, époque où le bois augmentera beaucoup de rareté et de prix ; il disparaîtra totalement peu d'années plus tard, proscrit par les municipalités à la suite du grand incendie de Londres. Tous ceux qui ont visité cette capitale connaissent Staple Inn, dans High Hol-

born, cette rangée de vieilles maisons de bois échappées au fléau : les étages en sont bas, mais largement ouverts à la lumière, l'ensemble pittoresque. Ces constructions, dont les villes de province ont préservé un assez grand nombre, montrent une structure pleinement gothique, et c'est à ce style que sont empruntés presque tous les profils de moulurations jusqu'au milieu du XVIIe siècle. Parmi les rares maisons de bois élevées dans le vrai goût du jour, citons celle de Sir Paul Pindar, construite en 1600 dans Bishopsgate Street de Londres, et dont la façade (fig. 510) a été transférée au Musée Victoria and Albert.



Phot. Vict. and A Museum.

Fig. 511. — Cheminée en pierre et bois sculptés. (Victoria and Albert Museum, Londres.)

Les intérieurs Élisabeth montrent une décoration très originale et pittoresque, surtout remarquable par d'énormes cheminées sculptées dans le même esprit que les portes d'entrée des cours et des avant-corps des manoirs ; elles aussi ont été souvent ouvragées par des équipes venues des Pays-Bas ou d'Allemagne, quand elles n'ont pas été importées directement de ces pays. Ces cheminées comprennent presque toujours deux étages superposés montant jusqu'au plafond, sans hotte ; elles sont soutenues par des colonnes détachées ou des caryatides et décorées d'armes et de tenants, de cuirs, de reliefs ou bien de statuettes en ronde bosse faites de pierre et bois ou d'albâtre et de marbre. Ces cheminées forment des ensembles d'un goût toujours somptueux, mais trop souvent excessif et violent. Parmi les cheminées d'origine purement anglaise et de style plus agréable, on peut citer celle du « Vieux Palais » de Bromley by Bow (1606 ; fig. 511), transférée au Musée Victoria and Albert.

Le cabinet du Cardinal Wolsey, à Hampton Court, montre les ori-

gines italiennes du plafond de style Élisabeth : la surface plane est sectionnée par des hexagones dont les côtes moulurées s'entrecoupent, et chaque maille de ces champs cloisonnés est elle-même richement ornée de reliefs très bas en carton pâte peint et doré. Une frise ouvragée prolonge ces compositions décoratives sur la partie supérieure des murs. Cette disposition ne différera, à la fin du xvie siècle, que par l'introduction de tracés géométriques plus compliqués (fig. 512) et de motifs dans le style baroque; moulurations et pendentifs, cuirs, armoiries, figures d'animaux et ornements végétaux sont moulés en plâtre blanc et rehaussés, çà et là, de quelques touches de couleur. Ce genre de décoration des appartements, si particulier à l'Angleterre, est à la fois original et peu coûteux; il ne craint ni l'usure ni les accidents; aussi le trouvons-nous usité partout, dans les palais et les auberges, à la ville comme au fond des campagnes. Ces réseaux de reliefs, qui décorent les pièces sans les assombrir, continueront à revêtir les plafonds jusque vers le milieu du xviie siècle, époque où leur uniformité cessera de plaire.



Phot. Biver.

Fig. 512. — Stuc de plafond. Somerset Lodge, Londres.

Les bois sculptés : rampes d'escaliers à entrelacs ou colonnettes, statuettes de paliers, consoles, panneaux et revêtements, sont à la fois pittoresques et grossiers. Le sculpteur anglais réussit mieux le pur ornement que ces caryatides, ces figures de satyres et ces indiens chevelus, si goûtés alors malgré leur laideur. Les boiseries murales suivent la tradition ancienne; ce sont de grands damiers où dans chaque carré est inscrit soit un carré plus petit, soit un losange, ces figures reliées entre elles par les angles ou les milieux des côtés. Les panneaux les plus réussis sont ceux que décorent des marqueteries ; au Musée Victoria and Albert, on peut admirer tout le revêtement d'une chambre exécutée ainsi. Ces boiseries cirées sont par elles-mêmes obscures, mais les immenses

baies de l'époque introduisent dans les pièces des flots de lumière, et l'inconvénient disparaît. Ces revêtements ouvragés forment, avec les cheminées monumentales et les plafonds ornés, une décoration somptueuse, peu reposante pour l'œil, mais admirablement bien adaptée à la demeure anglaise, facilement humide et froide.

Le style Élisabeth, qui a pris le nom de la souveraine à laquelle il dut, pour une bonne part, son éclosion, se prolongera sans grand changement jusque sous le règne de Charles Ier, où l'architecte Inigo Jones en décrétera la suppression. Celui-ci suscitera dans l'art de la construction et de la décoration une révolution de caractère tout idéologique et très éloignée des besoins réels; ces doctrines nouvelles pénétreront très lentement en province, où nous rencontrerons des réminiscences du style Élisabeth jusqu'en plein XVIIIe siècle.

Inigo Jones et le « Palladianism » (1619-1652). — A l'époque où nous sommes parvenus, l'influence italienne, dont les Pays-Bas ont été le principal émissaire, n'a pas encore réussi à donner une orientation nouvelle à l'architecture d'Outre-Manche : la grammaire ornementale a changé, mais la structure des demeures anglaises est restée toute traditionnelle; bien plus, elle a développé des tendances intéressantes qu'elle portait en germes, mais que les circonstances jusque-là défavorables avaient gênées et comprimées. L'année 1619 marque la première rupture avec le passé, révélant un homme dont l'influence, au début négligeable, va bientôt tout révolutionner : c'est Inigo Jones, un Anglais qui ignore ou affecte d'ignorer l'architecture de son pays; il veut la remplacer par une autre de principes diamétralement opposés. Fils d'un tailleur de Londres, il connut dans son enfance la plus noire misère, mais, remarqué pour son jeune talent de peintre par le comte de Pembroke, il put suivre ce grand seigneur en Italie et y passer les dernières années du XVIe siècle. Le théâtre le passionna, et il acquit bientôt une connaissance approfondie de la machinerie, très perfectionnée déjà en Italie, et absolument inconnue du public anglais. Dès son retour au pays natal, Jones s'appliqua à propager cet art nouveau qui lui valut une réputation immédiate à la cour, où, par ses soins, les spectacles redoublèrent d'éclat. Lui-même renouvelait incessamment les décors, tous brossés dans le goût vénitien le plus accentué, et cette occupation l'absorba de 1604 à 1640, le rendant indispensable au prince tout en excitant la jalousie des auteurs dramatiques. Inigo Jones est chargé tantôt de porter en France des messages royaux, tantôt de dessiner des costumes pour Henriette de France et ses femmes. Bientôt après, passant des châteaux de féerie aux palais de la couronne, il sera chargé de restaurer la résidence du prince de Galles. Jones s'est montré un dessinateur infatigable; dès

1600, quand Vitruve seul était connu de l'Angleterre, on le trouve annotant Palladio. En 1613, il retourne à Vicence, Venise et Rome, chargé par le comte d'Arundel d'acheter des antiques; il met à profit ce voyage pour se faire présenter aux maîtres les plus fameux de l'architecture italienne. Jones revient pénétré d'un profond mépris pour le style traditionnel anglais, et cherche dès lors toute occasion d'appliquer ses connaissances nouvelles. En 1616, on lui laisse exécuter à Whitehall quelques travaux dans la Chambre de l'Étoile, et, l'année suivante, il



Phot. J. Valentine and Sons

Fig. 515. — Salle des Festins de Whitehall, Londres.

dessine un décor nouveau pour cette pièce « que le roi reconstruirait s'il en avait les moyens ». Mais la Salle des Festins (Banqueting Hall) du palais est détruite par le feu, et Jacques I[er] charge Jones de la reconstruire. Pour les façades, comme pour l'intérieur de l'édifice nouveau, rompant avec le style des autres parties du palais, il adopte celui de Palladio, insérant parmi les vieilles demeures gothiques un vrai pastiche de palais vénitien. Peut-être, dès ce moment, pense-t-il pouvoir prolonger, un jour, ce décor italien et rajeunir ainsi l'antique résidence. Quoi qu'il en soit, dès le mois de mars 1622, la Salle des Festins est achevée. Aujourd'hui encore, cette construction, dernier vestige de Whitehall, restaurée mais non altérée, montre, couronnés d'un balcon, les deux étages ionique et corinthien de sa double façade (fig. 515). Il ne faut voir en elle qu'un élégant décor de fête, car elle n'offre pas le moindre rapport avec l'intérieur du bâtiment : celui-ci présente seulement un énorme rez-de-chaussée. Dans la salle, des colonnes engagées

supportent un balcon, mais le principal ornement est un plafond à caissons d'ordonnance vénitienne, que Rubens a décoré de peintures. Nous sommes dans un hall, mais un hall privé de ses grandes fenêtres, de son énorme « bay-window » : les ouvertures du bas sont exiguës, celles du haut, sans utilité, car les balcons interceptent la lumière. Nous nous trouvons pour la première fois devant un de ces monuments dont les élévations paraissent heureuses sous le crayon de l'architecte, mais où les nécessités de l'existence sont totalement méconnues. Le monde pourtant fit fête à Inigo Jones, et, dès son avènement, Charles I[er] lui commanda les plans et dessins d'un palais colossal destiné à remplacer les vieilles bâtisses de Whitehall. Un grand nombre de ces documents a été conservé à Chatsworth, dans la bibliothèque du duc de Devonshire, d'autres, au Musée Soane de Londres, la plupart, à Worcester College, Oxford. Le nouveau Whitehall ne fut jamais construit faute d'argent, mais son importance théorique n'en fut pas moins grande, car les projets de Jones sont restés à toute époque en Angleterre un objet constant d'études et d'admiration. Le palais rêvé par Jones était tracé sur un rectangle légèrement allongé, et comprenait sept cours, dont une de dimensions colossales avec deux grands portails, une autre carrée, entourée d'une loggia, une enfin avec loggia, mais de forme circulaire (la « cour persane »). La plupart des élévations tracées par Jones ont une belle tenue générale qui ne compense pas une ignorance absolue des questions pratiques. Elles montrent une série de façades couronnées de statues et creusées de niches (fig. 514), mais où le nombre des fenêtres est très inférieur à celui de nos châteaux français de style classique : le besoin de lumière est pourtant tout autre à Londres que sur le continent ! D'ailleurs, ces imitations du style de Palladio sont étrangement mêlées de compositions d'une surcharge et d'une lourdeur extrêmes; elles sont souvent aussi gâtées par un abus de l'ordre rustique très en vogue dans les jardins italiens de la décadence.

Jones a dessiné et construit un grand palais, Somerset House, élevé en 1638, détruit en 1775, mais dont les plans nous sont parvenus. On lui doit également la partie de Greenwich (résidence royale transformée maintenant en hôpital) édifiée de 1617 à 1635 pour Henriette de France : c'est un grand corps de logis d'un classicisme robuste, qui rappelle beaucoup la façade de Saint-Pierre de Rome.

Des constructions civiles de moindres dimensions attribuées à Inigo Jones, nous ne citerons que Raynham Park, en Norfolk, et Stoke Park, en Northamptonshire, toutes deux très typiques, et dont il est certainement l'auteur. La première, très admirée et copiée à l'heure actuelle, ressemble à un château peu soigné de style Louis XIII en briques et pierre; les ailes montrent nettement l'imitation de l'art français. La

façade principale comprend un portail italien et un beau rez-de-chaussée, surmontés de deux étages à petites fenêtres carrées un peu mesquines, séparés par une corniche saillante. Trois frontons baroques, percés d'œils-de-bœuf, couronnent la façade et les ailes.

Beaucoup plus original est Stoke Park (1630-1634). Ce château, de dimensions assez restreintes, est devenu très célèbre en Angleterre, où son plan a été copié jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Cette construction comprend un corps de logis relativement haut, de plan allongé, avec des ailes légèrement saillantes. Une des petites façades du bâtiment est

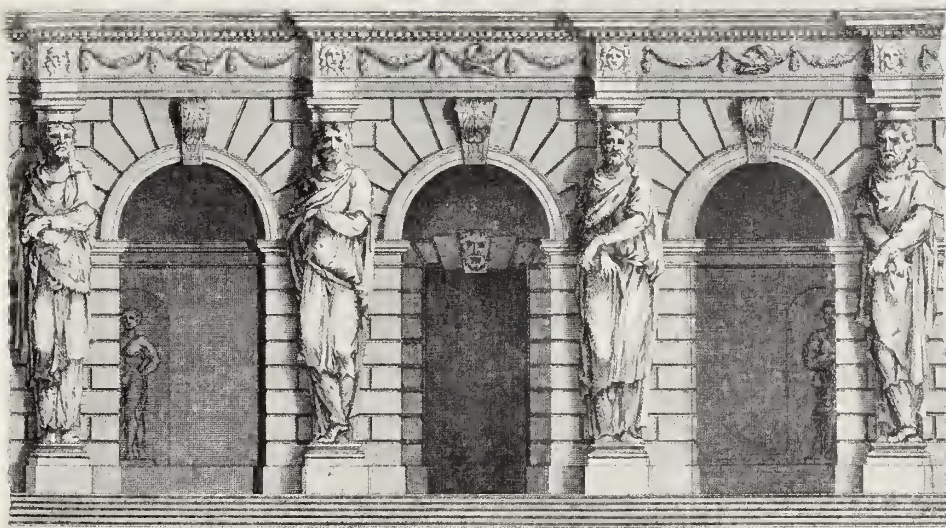


Fig. 514. — Inigo Jones : Projet pour Whitehall.

encadrée de deux petits portiques en plein air, de plan cintré, dont les colonnades font communiquer le château et deux pavillons bas. L'ensemble forme un grand fer à cheval aux lignes évasées. Le corps de logis principal, les galeries ouvertes et les pavillons sont décorés dans le style corinthien et comprennent des pilastres d'ordre colossal. La cour, en partie gazonnée, est fermée sur le quatrième côté par une terrasse à escalier central creusée de niches destinées à des statues. Beaucoup de détails prêtent à la critique : le dernier étage, qui se montre, comme à Raynham Park, au-dessus de la corniche, paraît tout écrasé. Il est regrettable aussi de voir, au point de jonction des portiques et des ailes, des pilastres ioniques se détacher en relief sur d'autres pilastres du même ordre, de dimensions beaucoup plus grandes. Ces méprises de détail ne sont rien en comparaison de l'erreur initiale qui consiste à vouloir transporter sous le ciel anglais une villa qui pourrait être agréable en Vénétie, sur les bords de la Brenta. Une

faute nouvelle consiste à aménager un des deux pavillons en cuisine et l'autre en écurie, mettant les fourneaux trop loin et les chevaux trop près.

C'est encore le style italien que choisit Inigo Jones pour les rares églises construites sous Charles Ier. Il éleva à Londres de 1631 à 1638 Saint-Paul Covent Garden, monument détruit par le feu en 1795, mais dont les plans sont conservés à Worcester College : c'est un pastiche de Saint-Georges-Majeur de Venise, avec des simplifications malheureuses qui transforment un édifice plein d'élégance en une bâtisse toute voisine comme style de nos plus pauvres constructions du règne de Charles X. Contre tout bon sens, huit petites fenêtres cintrées étaient seules prévues pour éclairer ce monument de proportions assez vastes.

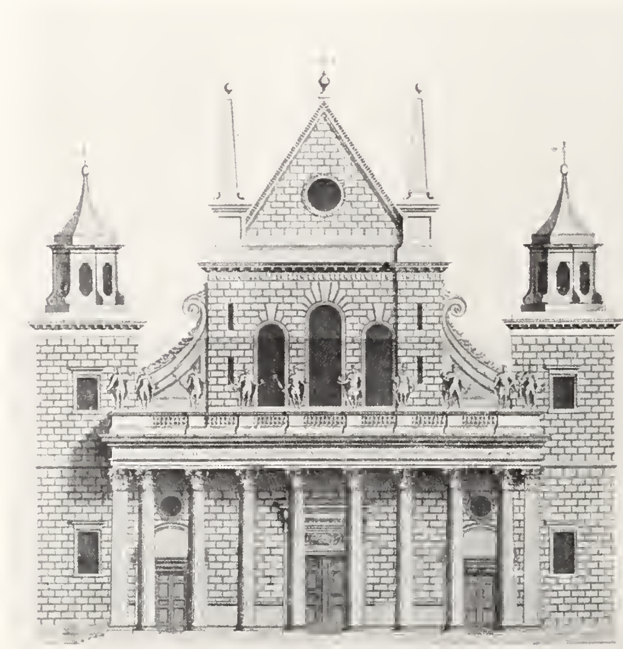


Fig. 515. — Inigo Jones : Ancienne façade de la cathédrale Saint-Paul, à Londres.

En 1631, l'archevêque Laud avait chargé Inigo Jones de réédifier la vieille cathédrale de Saint-Paul, à Londres, église alors démodée et tombant en ruines; en 1640, la nouvelle façade de Saint-Paul était achevée; elle devait disparaître, peu de temps après, dans le grand incendie de Londres, qui détruisit en même temps l'église gothique qu'elle avait rajeunie. Le livre de Kent, « Architecture of Inigo Jones », nous a conservé l'image de cette œuvre très médiocre (fig. 515), dont la célébrité valut à son auteur le surnom de Vitruve anglais.

Le style des intérieurs Élisabeth, si plein de qualités, doit, semble-t-il, sa disparition à Inigo Jones, qui lui substitua un décor solennel, mais d'une grande froideur. Comme nous l'avons dit, beaucoup des dessins du maître ont été conservés; ils nous font connaître ses conceptions italianisantes, dont plusieurs se trouvent réalisées au château de Wilton par divers sculpteurs, et principalement par Nicolas Stone, ami de l'architecte. Les cheminées gardent leurs proportions

monumentales, tout en étant très simplifiées ; aux plafonds, de grandes surfaces nues sont encadrées de lourdes frises en feuilles d'acanthes ou de pesantes guirlandes supportées par des masques féminins, le tout traité en haut-relief. Des portes, aux colonnes ioniques engagées, montrent une assez grande élégance ; les boiseries, grands panneaux tout unis, sont ornées de rares et lourdes chutes de feuillages et de fruits presque détachées de la paroi, rappelant les décorations italiennes, mais traitées dans un style monotone et sans vie.

Jusqu'en 1652, Jones s'appliqua également aux œuvres d'architec-



Phot. F. Howard.

Fig. 516. — Façade de Wadham College, à Oxford.

ture et à l'organisation des fêtes de cour ; il fut chargé des travaux de fortification, quand il eut quitté Londres pour suivre Charles Ier dans sa lutte contre les révolutionnaires. Prisonnier, lui aussi, du Parlement, il fut relâché moyennant forte rançon, et put vieillir en paix, plus heureux que son roi, dont l'échafaud fut dressé contre la fameuse Salle des Festins de Whitehall.

Persistance de la tradition gothique. — Un des caractères de l'art anglais, qui surprend toujours les Français, c'est, dans l'architecture des temps anciens, l'existence simultanée de tendances artistiques diamétralement opposées, la vie parallèle, dans le même pays, de styles différents et pourtant vivaces. Cet état de choses pour ainsi dire chaotique, qui s'est généralisé en Europe depuis 1830 environ, était limité avant

cette date à la seule Grande-Bretagne. Ainsi, tandis que se succèdent le style Élisabeth, le *Palladianism* et même l'art des Adams, l'architecture gothique continue de vivre : c'est d'abord le *late gothic* ou « gothique attardé », qui est la persistance d'une tradition plus ou moins bien comprise ; puis, après le milieu du XVIIIe siècle, une reconstitution purement archéologique de formes encore appréciées par les intellectuels.

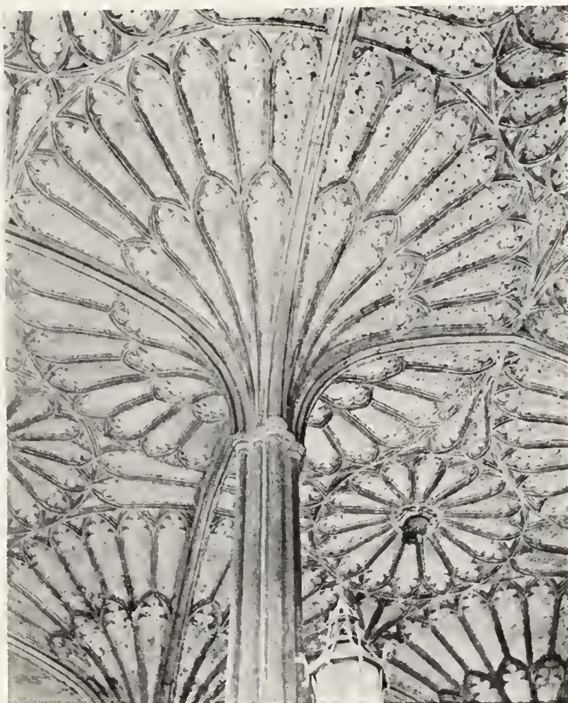
Nous avons déjà dit qu'à peu d'exceptions près, les maisons anglaises à pans de bois perpétuèrent jusqu'en plein XVIIe siècle des habitudes de construction fort anciennes ; mais la mode en périclitait, et ceux qui les faisaient édifier n'appartenaient pas à la classe dirigeante. Les églises et collèges bâtis à la même époque en style gothique sont beaucoup plus caractéristiques. Vers 1620, après un long intervalle, durant lequel pas une construction religieuse ne fut élevée, le clergé se reprend à en ériger quelques-unes, et nous voyons le style ecclésiastique renaître au point exact de son évolution où il avait été étouffé par les troubles de la Réforme. C'est dans le goût perpendiculaire, agrémenté à peine de quelques détails Renaissance, qu'on élève en 1634 l'église Saint-Jean de Leeds. Cet édifice, aux parapets crénelés, présente un plan courant aux environs de 1500 : deux nefs égales et parallèles séparées par une arcature et couvertes de charpentes ; si le tracé des fenêtres et le système des moulurations restent entièrement gothiques, le mobilier, au contraire, appartient au *Jacobean style*, alors florissant. Tout ce que nous disons de Saint-Jean de Leeds s'applique à l'église de Stanton Harold, érigée en 1653. D'ailleurs, même les réparations effectuées dans les monuments religieux du XVe siècle montrent une imitation scrupuleuse du style de cette époque, et, chose plus curieuse, certaines constructions entièrement neuves, telle cette chapelle de Lytes Cary en Somerset relevée en 1631, n'imitent plus seulement le style perpendiculaire, mais remontent au goût flamboyant : de tels pastiches, patinés par le temps, rendent bien difficile la tâche de l'historien d'art.



Phot. F. Howard.

Fig. 517. — Voûte d'University College, à Oxford.

Les constructions universitaires, principalement à Oxford, s'élèvent très rarement dans le style courant du jour. La Bibliothèque Bodléienne (1600-1636), à l'extérieur et à l'intérieur, offre l'aspect d'un bâtiment perpendiculaire à trois étages ; seule, la tour d'entrée présente un placage Renaissance décoré par cinq ordres superposés de colonnes détachées, d'une naïveté assez déconcertante. D'autres belles constructions, comme Wadham College (1610-1615; fig. 516), suivent le pur type des bâtiments universitaires du xve siècle. On pourrait multiplier les exemples de collèges entiers élevés, jusque dans la seconde moitié du xviie siècle, suivant la pure tradition gothique; et ce gothique n'est pas un simple placage, car tous ces monuments comprennent des parties voûtées d'un style perpendiculaire aussi bien compris qu'il l'avait été sous Henri VII. Les corridors de Wadham College et ceux, un peu postérieurs, de Saint John's, montrent des voûtes en éventails aux tracés variés, d'un caprice charmant; leur style paraît aussi original que nouveau au porche de Sainte-Marie d'Oxford (1637) et à l'entrée d'Oriel College (1640). Ce genre de voûtes se perpétuera jusqu'au début du xviiie siècle, où nous le trouverons à University College (1719; fig. 517), moins pur dans sa décoration, mais d'une structure très logique encore. Un des monuments d'Oxford les plus célèbres par sa beauté appartient à ce style gothique tardif; c'est l'escalier de Christ Church, élevé par l'architecte Smith de Londres en 1660. La grosse tour carrée comprend en son milieu un faisceau très hardi de colonnettes (fig. 518) supportant un conoïde central; des demi-cônes sont disposés sur les faces des murs, et des quarts de cônes aux angles. Ces parties bombées, comme les surfaces sensiblement planes qui les réunissent, portent un décor de nervures d'une élégance un peu sèche et d'un travail assez mécanique. Cette voûte est la seule, avec celle de King's College Chapel, à Cam-



Phot. F. Howard.

Fig. 518. — Voûte d'escalier. Christ Church College, à Oxford.

bridge (terminée en 1512), où des doubleaux transversaux d'une grande hardiesse séparent chacune des travées en les renforçant aux points de suture.

L'Architecture religieuse dans la deuxième moitié du xvii[e] siècle. L'Œuvre de Wren. — Nous avons vu sous Charles I[er] le clergé anglican sortir de son inaction et rendre une certaine vie à l'architecture religieuse ; mais la révolution démocratique et non-conformiste l'étouffera encore jusqu'au moment de la Restauration. Les iconoclastes s'acharnent alors sur les rares vitraux oubliés par les réformateurs. Pour les sectes dissidentes, le lieu de culte idéal est une vaste salle où la congrégation peut, installée commodément, entendre soit son pasteur, soit quelque orateur laïc, et où l'accès à la table de communion est aisé. Durant la Révolution, les vieilles églises, vastes, mais très mal adaptées à ces besoins nouveaux, sont occupées par les non-conformistes : les Stuarts, rétablis sur leur trône, les rendent à la religion d'État ; mais les doctrines mêmes de l'anglicanisme subissent le contrecoup de cette concurrence religieuse ; son protestantisme, qui s'était détendu sous Charles I[er] au point de permettre en maint endroit le rétablissement des statues de la Vierge et des saints proscrites par la Réforme, reparaît maintenant plus rigoureux qu'auparavant.

Accrue un peu partout, la population urbaine réclamait des temples nouveaux ; à Londres surtout, la nécessité se faisait pressante, car le grand incendie du 2 septembre 1666 venait d'anéantir la vieille cathédrale et quatre-vingt-six églises. La religion anglicane était-elle capable d'élaborer un plan d'églises nouveau, comme l'avaient fait les non-conformistes pour leurs modestes chapelles? C'est la question qu'il nous faut examiner. Un nom, très illustre en Angleterre, s'est attaché à cette renaissance de l'architecture religieuse, celui de Sir Christopher Wren (1632-1723). Fils du doyen de Windsor, homme cultivé et très connu déjà, il avait été plusieurs fois chargé de réparer Saint-Paul de Londres, et venait de recevoir l'ordre de le reconstruire entièrement, quand la vieille nef comme la façade neuve d'Inigo Jones périrent à la fois dans l'embrasement de la cité. Des deux projets présentés par Wren au roi pour la réédification de la cathédrale, l'un fut rejeté, l'autre profondément modifié : tous deux montraient une église construite sur croix grecque à l'imitation du projet de Michel-Ange pour Saint-Pierre de Rome ; mais, dans le premier dessin, le monument était écrasé sous un dôme énorme et bas ; dans le second, au contraire, surmonté d'un dôme infiniment élancé, coiffé lui-même d'une flèche à sept étages dans le goût des pagodes chinoises. A la bibliothèque d'All Souls College, Oxford, où ces projets sont conservés, quand on compare ces formes

extravagantes avec le dessin finalement suivi d'exécution, il paraît invraisemblable que des conceptions si diverses aient germé dans le même cerveau d'architecte. Le dernier dessin, provenant d'une altération du deuxième modèle proposé au roi, est une imitation de Saint-Pierre plus proche que n'est la construction finale (1675-1710), car plusieurs données ont été modifiées en cours de travaux par Wren, et d'une façon regrettable.

Saint-Paul est élevé sur croix latine, et montre la disposition générale d'une église gothique jusque dans ses clochers ; aussi l'énorme coupole centrale, trop considérable pour couvrir seulement l'intersection de la nef et du transept à l'instar des tours-lanternes du moyen âge, déborde-t-elle sur les bas-côtés : elle les coupe, et c'est ce qui nuit surtout à l'aspect intérieur du monument ainsi que nous le verrons plus loin. La façade (fig. 519) est décorée de deux colonnades corinthiennes superposées. Wren n'en avait d'abord prévu qu'une seule occupant toute la hauteur des deux étages actuels, mais il renonca à l'élever dans la crainte d'une catastrophe. Cette façade est flanquée de deux clochers de style baroque, qui ont malheureusement remplacé les deux copies du Tempietto de Bramante dont la silhouette apparaissait dans le dernier projet. Le dôme, la plus noble partie du monument, est d'une très belle tenue, malgré son clocheton de plan rectangulaire peu gracieux sous certains aspects. Ce dôme est, en réalité, constitué par trois enveloppes : la coupole intérieure, puis un grand cône renversé construit en briques, qui part du tambour et va supporter le lanternon, enfin les plombs de la couverture bombée, qu'une charpente



Phot. J. Valentine and Sons

Fig. 519. — Extérieur de la cathédrale Saint-Paul, à Londres.

relie au cône de briques. Le péristyle qui orne la base du dôme cache un arc-boutant derrière chacune de ses colonnes ou de ses piles : il ne supporte pas en réalité le tambour de pierre qui paraît le surmonter : celui-ci, un peu en retrait, repose sur le cône intérieur de briques, auquel le relie une seconde rangée d'arcs-boutants invisibles. On voit combien de formules gothiques cache ce placage d'une belle ordonnance classique.

L'effet intérieur de l'église ne répond pas à l'attente du visiteur : la nef paraît haute, trop resserrée ; la grande masse sombre de la coupole ne repose pas, comme nous l'avons signalé, sur quatre piliers massifs, mais sur huit faisceaux de pilastres assez grêles, qui laissent apercevoir les bas-côtés, et ôtent l'impression de sécurité. Ces vues sur les collatéraux ont déterminé la construction de deux arcs superposés, mais non concentriques, d'un très fâcheux effet, qui viennent couper les frises et les corniches d'une façon étrange (fig. 520). Vue des bas-côtés, la coupure asymétrique apportée par ces arcs soutenant la coupole est également d'aspect désagréable. Le chœur est arrondi à son chevet, tandis que les croisillons des transepts ne le sont pas : ces deux murs droits, parmi tant de lignes courbes, font regretter la solution charmante en son élégance de Saint-Sulpice de Paris, où les parois intérieures sont de forme un peu creusée et légèrement concave. Ces critiques faites, il faut goûter une décoration gracieuse de têtes d'angelots et d'ornements tirés du règne végétal, jolis hauts-reliefs, qui passent inaperçus, maintenant, au milieu de mosaïques modernes laides et criardes.

Wren, à Saint-Paul, n'a pas osé s'écarter de la disposition des églises catholiques, sauf pour les chapelles latérales, réduites à deux. Ses hésitations sont visibles dans les cinquante autres églises de la cité qu'il eut à rebâtir de 1672 à 1686. Tantôt elles suivent le plan gothique ou le plan jésuite ; tantôt ce sont simplement de grandes salles vides ; mais quelques-unes sont aménagées d'une façon très particulière. Cette disposition nouvelle sera préférée à toute autre par le clergé anglican jusqu'au milieu du XIXe siècle, époque où le mouvement « high church » la proscrira comme de conception trop protestante, pour revenir à l'organisation des églises catholiques. Ce plan, réalisé par Wren, a dû lui être suggéré par les chapelles non-conformistes, alors confisquées, ou encore par les transformations que le Parlement avait fait subir, durant la Révolution, à plusieurs vieux sanctuaires, pour les adapter aux rites nouveaux. L'église comprend alors un grand vestibule qui donne accès à une salle occupée sur trois côtés par des tribunes disposées en fer à cheval dominant l'autel placé au niveau du sol, sous une fenêtre à deux étages : l'aspect général est celui d'un petit théâtre. Les tribunes sont

portées par des piliers robustes qui servent également de point de départ à des colonnettes supportant le plafond ou les voûtes. Parfois ces colonnes, d'un diamètre plus fort, partent directement du carrelage et traversent les tribunes. Tous ces édifices sont en briques, intérieurement revêtues de stuc; la nudité lamentable des extérieurs est rachetée dans une certaine mesure par la présence de clochers nombreux, élevés un peu plus tard par Wren. Ce sont ordinairement des flèches suraiguës comprenant un grand nombre d'étages séparés, tracés sur plans



Phot. J. Valentine and Sons.

Fig. 520. — Intérieur de la cathédrale Saint-Paul, à Londres.

différents; leur aspect est très varié, mais d'une conception toujours aussi pauvre. Six églises ont des coupoles qui montrent les tâtonnements de Wren avant de réaliser celle de Saint-Paul : le dôme le plus admiré est celui de Saint-Stephen Walbrook, que l'architecte, grâce à divers artifices, a réussi à poser uniquement sur des colonnes isolées, exagérant encore cet effet intérieur d'équilibre instable que nous reprochions à la cathédrale.

L'ornementation des églises est toute profane : leurs stucs et leurs boiseries rivalisent souvent de richesse avec ceux des palais contemporains; les vitraux dont les XVIIe et XVIIIe siècles ornent encore les chapelles d'Oxford se font, au contraire, rares à Londres. Wren, resté très « gothique », contrairement à Inigo Jones, est indécis entre ses préférences et la mode nouvelle; ses églises sont médiocrement éclairées, car il n'ose pas rendre aux fenêtres toute leur importance ancienne, et pour-

tant il écrit à un de ses amis qu'il regrette « les bay-windows et leurs meneaux de pierre, la seule solution adaptée au climat anglais en dépit de toutes les autres inventions ».

L'Architecture civile dans la deuxième moitié du xviie siècle et au début du xviiie. — Wren, restaurateur de l'architecture religieuse, fut aussi un bâtisseur fécond de palais et de collèges d'un style italianisant. Son séjour en France ne lui avait pas fait comprendre notre art, qui brillait à ce moment d'un si grand éclat. « Je suis allé deux fois, dit-il, voir Versailles, regarder sa riche livrée, ses bigarrures de briques et de pierre, de tuile bleue et de plomb doré. Il n'est pas un pouce, à l'intérieur, qui ne soit orné et couvert de petites curiosités. Ici, les femmes.... régissent l'architecture, alors que celle-ci doit posséder les attributs de l'éternité, et seule, par ce fait, échapper aux nouvelles modes. » — « Quant aux projets du Louvre par M. Bernin, dit-il ailleurs, j'aurais pour eux donné toute ma peau », et Wren se laisse fasciner par le style italien. Ce n'est pas qu'il dédaigne les vieilles constructions anglaises; plus sensé, mais moins logique avec lui-même que ne l'a été Jones, il cherche à tout concilier. Ses tentatives en ce sens sont rarement heureuses, car il n'a pas compris l'enseignement de l'art français sous Louis XIV, ni suivi cet exemple admirable de l'adaptation des formules étrangères à un art national. De toute l'œuvre de François Mansart et de Le Vau, il n'a imité que les grands termes bicéphales vus par lui à Vaux-le-Vicomte, dont les sculpteurs du Théâtre Sheldonien d'Oxford (1664-1669) ont fourni une si lamentable caricature. C'est une restauration du théâtre de Marcellus par Serlio qui lui inspira cette construc-



Phot. Byer.

Fig. 521 — Tom Tower, Christ Church College, à Oxford.

tion étrange, dont les toitures de plomb, plus singulières encore, furent détruites en 1820. A l'intérieur, Wren avait cru imiter l'antique jusqu'au bout en figurant le velum par un plafond de bois qui écrasait l'aspect de la salle.

A Oxford, Wren éleva la chapelle de Trinity College (1695), d'inspiration classique, et la Tom Tower (1681 ; fig. 521) de Christ Church College, dont Wolsey avait posé les premières assises ; il y décora des voûtes en éventail « faites sans mélange moderne », disait-il, ou, tout au moins, dans un bon *late gothic*, dont il a donné à Londres d'autres



Phot Biver.

FIG. 522. — Palais de Hampton Court. Façade sur les jardins.

exemples à Saint Alban's Wood Street (1685), Saint Dunstan's in the East (1698), Saint Michael's Cornhill (1722) et dans une belle rose (1719) de l'Abbaye de Westminster, détruite depuis.

A Cambridge, Wren construisit la chapelle et le cloître d'Emmanuel College (1668-1677), d'un classicisme agréable, ainsi que la fameuse bibliothèque de Trinity College, longue galerie à un étage, posée sur loggia. Son décor vénitien n'est qu'un placage trompeur, car les cintres de la loggia sont occupés par des tambours qui permettent au plancher de la bibliothèque de descendre bien au-dessous de la fin du rez-de-chaussée.

Pour reconstruire régulièrement la ville de Londres après son incendie, Wren avait soumis au roi un plan qui ne fut pas suivi ; on le chargea seulement d'ériger le monument commémoratif de la catastrophe, une énorme colonne dorique. C'est dans un style aussi pesant, qu'aidé

de Nicolas Hawksmoor (1661-1736) il agrandit le palais de Greenwich, alors converti en hôpital.

Whitehall avait brûlé en 1698, et Wren reçut de Guillaume III mission d'achever promptement les parties neuves de Hampton Court, commencées en 1669. Divers critiques anglais placent très au-dessus de Versailles ce palais (fig. 522) « sans luxe ni emphase, simple demeure de gentilhomme campagnard à grande échelle ». Ces prétendues qualités sont justement le gros défaut de cette massive construction de briques, peu percée, plate et monotone. Bien avant l'époque d'Élisabeth, nous avions vu en Angleterre des gentilhommières exquises ; en aucun temps, les architectes de ce pays n'avaient réussi à élever un grand palais de belle allure, et c'est à cela que l'art italien pouvait leur être utile. La Cour de la Fontaine de Hampton Court a meilleur aspect que les grandes façades, mais les arcs cintrés de son cloître, plus élevés que le plancher du premier étage, renouvellent l'erreur déjà observée à Trinity College.

Le grand reproche que l'on peut adresser à Wren est d'avoir, le premier, élevé des façades en brique nue, sans saillie, sans aucun essai de décoration, comme celle du palais de Kensington (commencé en 1687, mais surdécoré par Kent), de l'hôpital de Kilmainham (1679) et de plusieurs maisons londoniennes, qui sont une vraie négation de l'art. En l'absence de la pierre, la brique, peinte ou non, peut montrer des lignes agréables (et Wren lui-même en a fourni un bon exemple dans l'orangerie de Kensington); mais rien ne semble plus laid que ces murs tout plats, percés de fenêtres rectangulaires, tels qu'en montrera désormais la maison de ville, celle du riche comme celle du pauvre, la plus luxueuse différenciée seulement par deux colonnes ou deux pilastres de bois peint, surmontés d'un petit fronton pour encadrer la porte.

L'Architecture civile après Wren. — C'est au fond des campagnes qu'il faut chercher sous la reine Anne (1702-1714) les jolies constructions anglaises : l'époque des *bay-windows* et des naïves imitations de l'antique est passée, et l'on ne construit plus de maisons à poutres apparentes; il s'élève, par contre, d'honnêtes manoirs de briques, aux angles de pierre, aux combles mansardés que coupe parfois un fronton et que surmontent des coffres de cheminées monumentaux. Ces maisons rappellent les plus modestes habitations construites en France vers la même époque : de décoration, peu ou point; les parois du premier étage consistent souvent en simples cloisons revêtues de tuiles. La province continue à aimer les vitreries à réseaux de plomb, mais déjà, dans les villes et les grands châteaux, la croisée de pierre passe de mode, et l'on adopte cette affreuse fenêtre à glissement vertical, dite « à guillotine », dont l'usage se perpétuera jusqu'à nos jours. Les manoirs un peu considérables

suivent le plan imaginé à Stoke par Inigo Jones. D'influence française, nulle part, sauf à Brougton House en Northamptonshire, belle construction élevée en 1700 par Ralph, duc de Montagu, au retour d'une ambassade en France : ses façades montrent des imitations simplifiées des écuries de Versailles.

La tradition palladienne, continuée, même à l'époque des œuvres plus libres de Wren, par John Webb (1611-1672), neveu de Jones, persiste au début du xviiie siècle, en certains monuments : elle ne refleurira que plus tard. L'époque est caractérisée par la construction en province de résidences énormes, dont l'étendue seule, malheureusement, et non le style, indique le désir d'imiter Versailles : plusieurs de ces édifices



Phot. Biver.

Fig. 525. — Palais de Blenheim, Oxfordshire.

sont l'œuvre de Sir John Vanbrugh (1664-1726). Né d'une famille londonienne considérable, soldat, puis auteur dramatique, il avait longtemps séjourné en France, où il fut même prisonnier un certain temps à Vincennes et à la Bastille. Ses pièces de théâtre étaient réputées, et il construisit à Londres, en 1701, la salle des Italiens dont il dirigea lui-même les représentations. Des projets de décors, il passa, comme Jones, à ceux d'immenses façades d'une inspiration toute théâtrale, n'apportant point comme son prédécesseur la connaissance approfondie d'un style étranger, mais un goût tumultueux, excessif et très personnel. De 1701 à 1714, Vanbrugh travailla à élever Castle Howard, agrégat d'énormes et pesantes constructions ornées de bossages et de pilastres d'ordre colossal, groupées autour d'un bâtiment central à dôme, pastiche de notre hôtel des Invalides. La façade est longue de deux cents mètres, et le hall à coupole, haut de vingt-deux : il sert uniquement de vestibule et mène à deux grands escaliers donnant accès à toute une suite de salons. En 1705, Vanbrugh fut nommé, sur la demande de Marlborough, architecte du palais voté par les Chambres pour être offert au vainqueur de Blenheim, édifice qui devait s'élever sur l'emplacement du manoir de

Woodstock, près d'Oxford. Blenheim Castle (fig. 523), beaucoup plus réussi que Castle Howard, valut à Vanbrugh très peu de louanges, mais lui attira une infinité de désagréments et de difficultés pécuniaires avec la duchesse de Marlborough. Les bâtiments furent achevés en 1724 sur ses plans, mais sans lui. Les constructions sont groupées autour d'une immense cour rectangulaire dont un des petits côtés seulement est fermé par le château, tandis que le milieu des deux grands est occupé par les façades des écuries et des cuisines dotées les unes et les autres d'une cour spéciale et reliées au château par des propylées. C'est encore là le plan de Stoke Park, mais quelle différence d'échelle! La façade de Blenheim mesure deux cent cinquante-cinq mètres. La décoration à bossages, colonnes ioniques, pilastres corinthiens d'ordre colossal, attiques et frontons, paraîtrait heureuse, si l'œil n'était égaré par la juxtaposition incohérente des pavillons, et offusquée surtout par un dernier étage de cheminées monumentales, qui donnent à l'ensemble un aspect babylonien et écrasant.

De dimensions à peine inférieures était le château de Seaton Delaval en Northumberland, actuellement en ruines. Beaucoup de chambres, prises dans la masse de construction, n'avaient aucun jour sur l'extérieur; un incendie le détruisit en 1752. Tel était aussi Eastbury, en Dorset, que ses propriétaires, malgré leur grande fortune, n'arrivaient pas à entretenir, et qu'ils ont, pour cette raison, presque entièrement rasé.

La décoration des intérieurs anglais, pendant le dernier quart du xvii[e] et le premier du xviii[e] siècle, se différencie de l'ornementation mise à la mode par Inigo Jones: elle est très peu, même trop peu stylisée. Les boiseries murales, comme les stucs des plafonds, montrent un compromis assez agréable entre les styles baroque et classique, en retard de cinquante ans sur la mode française. L'art décoratif tout entier pâtit d'un naturalisme excessif, mis en vogue par le sculpteur Grinlin Gibbons, qui donne à chaque détail une importance nuisible à l'effet d'ensemble et supprime toute tenue générale. Ce défaut s'atténue d'ailleurs après la mort de l'artiste trop apprécié par ses contemporains.

LA SCULPTURE EN ANGLETERRE AU XVII[e] SIÈCLE[1]

La Sculpture anglaise a la fin du xvi[e] siècle et au début du xvii[e]. — Nous avons vu à quel point de décadence était tombée, au début du règne d'Élisabeth, la sculpture anglaise. Cet art n'avait jamais brillé d'un éclat bien vif, sauf à la fin du xiii[e] siècle, mais il avait généralement donné

1. Par M. Paul Biver.

naissance à des œuvres d'un traitement sommaire ou d'un aspect trop sec. L'influence italienne, au lieu d'apporter avec elle une atmosphère nouvelle d'aisance et de douceur, avait seulement laissé en Angleterre une série de formules incomprises et de modes nouvelles qui se figèrent très rapidement. Ce triste état de choses est attesté par un grand nombre de monuments, cheminées et tombeaux, seules commandes fréquentes faites aux sculpteurs. Si nous examinons, par exemple, le monument de la famille Fetiplace à Swinecombe en Oxfordshire (1562; fig. 524), nous trouvons une grammaire ornementale toute italienne; les ordres ionique, dorique, corinthien et colossal y sont employés, et les trois statues sont couchées à la Romaine; mais quelle n'est point la gaucherie apportée à l'exécution des ornements et, plus encore, à l'attitude des chevaliers! Certains détails montrent la persistance des formules gothiques : telles les roses semées un peu partout, tels les anges porteurs d'armoiries, vus à mi-corps, sortant de nuages stylisés, que l'on croirait sculptés au début du xve siècle s'ils étaient isolés du monument. A Londres, de rares tombeaux montrent un style un peu supérieur, par exemple, celui de Sir Richard Pecksall (1571; fig. 525), un des principaux officiers de la reine Élisabeth, en l'église abbatiale de Westminster. Les effigies agenouillées du défunt, de sa femme et de ses filles sont, qualité bien rare alors, exemptes de raideur, et le décor, imité des arcs de triomphe antiques, assez élégant.



Phot. H. W. Taunt and Co

Fig. 524. — Tombeau des Fetiplace, à Swinecombe, Oxfordshire.

Peu de tombeaux gardent à cette époque une telle sobriété; la plupart au contraire montrent, entassés en une superposition véritablement extravagante, colonnes, sphères, pyramides, obélisques et motifs ajourés, sans rapport architectonique aucun, mais auxquels l'albâtre veiné, richement polychromé et doré, donne une grande somptuosité.



Phot. Biver.
FIG. 525. — Tombeau de Sir Richard Pecksall.
(Abbaye de Westminster.)

Au début du XVIIe siècle, l'art s'épure et se simplifie : le marbre blanc et noir remplace l'albâtre, et c'est en cette matière sobre et un peu triste qu'est sculpté le tombeau d'Élisabeth (1606). Cette belle œuvre d'une logique et d'une finesse exceptionnelles à l'époque fut exécutée par deux sculpteurs dont les noms nous sont restés, parmi tant d'œuvres anonymes : Maximilian Colte et John de Critz. Il faut attendre, cependant, l'année 1615 pour trouver un sculpteur distingué dont la carrière est connue. Nicolas Stone d'Exeter (1586-1647) était simple maçon quand, tout jeune encore, il émigra en Hollande; le sculpteur Henri de Keyser s'intéressa à lui, l'instruisit, et finit par lui donner sa fille en mariage. Revenu dans son pays, Stone devint entrepreneur de maçonnerie et il ouvrit un atelier de sculpture pour tombeaux, cheminées et fonts baptismaux. Devenu architecte du roi et ami d'Inigo Jones, il éleva sur les dessins de celui-ci la Salle des Festins de Whitehall et la façade de Saint-Paul, détruite depuis; on lui attribue personnellement quelques monuments, tels que le porche de Sainte-Marie d'Oxford, de style baroque et d'un goût très douteux. Il travailla avec activité, surtout pour Jacques Ier,

pour Buckingham, grands mécènes tous deux, jusqu'en 1645, époque de la guerre civile ; il publia alors son ouvrage : *Enchiridion of Fortification.* La liste exacte de ses sculptures nous est connue par son livre de comptes, conservé au Musée Soane ; elles sont extrêmement inégales de valeur, car il a fini lui-même plusieurs d'entre elles, tandis que les autres étaient exécutées sur une rapide esquisse de sa main par ses aides ou ses fils, Nicolas (+ 1647), Henri (+ 1653) et Jean (+ 1667). Son style est purement hollandais, ce qui ne peut servir à différencier ses œuvres des sculptures anglaises contemporaines, tout imprégnées des mêmes influences néerlandaises. Son traditionalisme, cependant, reste intact, et c'est ainsi qu'en 1640, il place, comme on l'eût fait cent ans plus tôt, le *transi* de Tanfield (fig. 526), à Burford en Oxfordshire, complètement décharné, sur une natte, dans une cage supportant la statue gisante. De même, à Saint-Paul de Londres, il représente, en 1631, le docteur Donne, doyen de la cathédrale, dans un suaire lié aux deux bouts, d'où sort seule la tête du défunt. Souvent encore, suivant en cela la mode du temps d'Élisabeth, il aligne sur le tombeau la procession lamentable des enfants du défunt, tous exécutés sur le même patron, mais à une échelle différente, ceux qui sont morts tenant un crâne dans leurs mains : nous comptons jusqu'à vingt et une de ces petites figures sur le tombeau de John Coke, à Holkham en Norfolk (1639).



Phot. Biver

FIG. 526. — Nicolas Stone : Détail du monument de Burford, Oxfordshire.

Nous avons dit combien les sculptures de Stone étaient de qualité variable ; il en existe un exemple frappant à Westminster dans les deux monuments voisins de Sir George Holles (1626) et de Sir Francis Vere (postérieur à 1614). Le premier est une tablette murale en albâtre décorée d'un bas-relief accosté de deux statuettes, Pallas et Bellone, assises et en pleurs ; plus haut, Sir George se tient debout, en costume antique. Les effigies de Swinecombe illustrées au début de ce chapitre sont des chefs-d'œuvre auprès de ces trois figures dont la barbarie est invraisemblable pour l'époque. Le tombeau de Sir Francis Vere (fig. 527), en albâtre également, est d'une facture correcte et soignée : quatre chevaliers, genoux en terre, portent une dalle qui abrite le cadavre du défunt et sur laquelle sont posées ses armes. Ce monument est imité du tombeau

d'Engelbert, comte de Nassau, à Bréda, élevé par Pierre de Keyser, beau-frère de Stone, le même, sans aucun doute, qui sculpta le tombeau du comte de Salisbury à Hatfield (1618), œuvre importée de Hollande, presque pareille et également belle.

La production de Stone et de son atelier est énorme ; on peut l'étudier facilement à Londres et dans les duchés de Norfolk et de Suffolk ; elle comprend de tout, depuis les monuments les plus compliqués et les plus coûteux du style Élisabeth, comme le tombeau de Sir Thomas Sutton (1614), à la Chartreuse de Londres, payé mille vingt livres, jusqu'à des cuves baptismales toutes simples, sans aucun ornement. Les œuvres les plus agréables sont celles où Stone a le moins cherché à faire étalage de richesse, tel ce tombeau de Sir Francis Holles (1622 ; fig. 528) à Westminster, payé cinquante livres ; ce genre de productions a été fréquent vers la fin de sa carrière.



Phot. Biver.

Fig. 527. — Nicolas Stone : Tombeau de Sir Francis Vere. (Abbaye de Westminster.)

Le talent d'Hubert Le Sueur de Paris a été beaucoup plus remarquable ; sur sa vie nous savons peu de choses précises. Marié en 1610, il collaborait alors à l'achèvement de la statue équestre de Henri IV au Pont-Neuf ; il fit son apparition à Londres en 1628, et son habileté fut immédiatement appréciée. Le Musée Victoria and Albert conserve la première œuvre connue de ce sculpteur en Angleterre, un beau buste de Charles I[er] (fig. 529) signé et daté de 1631, usé malheureusement par une longue exposition aux intempéries ; il est, en effet, de marbre, matière exceptionnelle dans son œuvre, car Le Sueur est avant tout bronzier. L'artiste français se livre dès lors à une production intensive de bustes et d'effigies

en pied, images de grande allure et de belle fonte reprises avec la minutie d'un orfèvre ; il coule également, aux frais de la couronne, une suite de statues, surmoulages d'antiques fameux. Citons les bustes de Charles I[er], à Whitehall, de Lady Cottington (1633) et du docteur Richardson (1635), à Westminster, de Charles I[er] (1636), à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, œuvre vraiment magistrale. Citons encore plusieurs têtes en terre cuite dorée, également à la Bodléienne, et à Saint John's College d'Oxford, qui sont les esquisses faites d'après nature pour les grands bronzes. En 1633, Le Sueur fondit la statue équestre si élégante et si populaire de Charles I[er], placée en 1674 à Charing Cross, sur un socle de Joshua Marshall. Elle n'était pas encore livrée quand éclata la Révolution ; lorsque le roi fut décapité, son effigie fut vendue pour le prix du métal à un étameur qui l'enterra secrètement dans son jardin et la rendit à son souverain lors de la Restauration.



Phot. River.

Fig. 528. — Nicolas Stone : Tombeau de Sir Francis Holles.
(Abbaye de Westminster.)

Deux autres statues en bronze d'une finesse moindre, portraits de Charles I[er] et d'Henriette de France, furent commandées par l'archevêque Laud et vinrent orner en 1634 une façade nouvelle de Saint John's College d'Oxford. Plusieurs personnages de bronze d'une facture analogue ornent le tombeau de Buckingham à Westminster : Mars et Neptune, Minerve, la Bienveillance et les effigies dorées du duc et de la duchesse (1634 ; fig. 530). Des figures du même genre et à peu près contemporaines décorent le tombeau du duc de Lennox à Westminster : le baldaquin en métal ajouré est porté par quatre énormes caryatides : la Foi, l'Espérance, la Prudence et la Charité ; sous le dais reposent les statues dorées de Ludovic Stuart et de sa femme. La statue de grandeur nature, en bronze, du comte de Pembroke, chancelier d'Oxford, à la Bibliothèque Bodléienne, est d'un travail plus fin et d'un charme supérieur. Le Sueur semble être retourné en France au début de la Révolution anglaise, en même temps que son collaborateur, le bronzier Francesco Fanelli de Florence. Sur ce dernier artiste les documents sont rares, bien qu'il eût le titre de

sculpteur du roi. Il exécuta pour Charles Ier une série de petits bronzes, aujourd'hui disparus, et il paraît être l'auteur du buste funéraire, excellent et plein d'esprit, de Sir Robert Ayton (1637), à Westminster.

L'influence de Stone et surtout celle de Le Sueur avaient relevé le niveau de la sculpture anglaise; un goût plus raffiné avait pénétré même en province, où le style Élisabeth avait été peu à peu éliminé au profit d'œuvres d'un goût plus châtié. Si la finesse d'exécution fait généralement défaut, elle est du moins remplacée par une certaine justesse de proportions, ainsi qu'on peut le voir dans le monument de la famille d'Oyley (1655; fig. 531), à Hambledone en Oxfordshire; mais ces qualités acquises si lentement se perdront presque entièrement par le fait des longues guerres civiles. Celles-ci verront disparaître, pour ne plus jamais renaître, un art bien anglais, et dont il a été souvent question ici depuis le début de l'époque gothique : la fabrication des lames de cuivre découpées, gravées, puis incrustées dans les dalles funéraires en marbre. Au début du règne d'Élisabeth, cet art si florissant autrefois se trouvait dans la décadence la plus profonde : le métal, par ces temps troublés, arrivait difficilement des Flandres; la pauvreté croissante avait fait réduire de plus en plus les dimensions des lames de laiton; les tombiers provinciaux, mal payés, gravaient hâtivement et par tradition des figures mal proportionnées, ou même ils les décalquaient simplement sur des tombes anciennes sans aucun souci du costume ni de la mode. Tout cela change dès qu'Élisabeth a rendu la paix à son royaume; les tombiers ne vont plus demander le métal aux flamands, ils utilisent le cuivre jaune abondamment fourni par la fonte des pièces de dinanderie des mobiliers d'églises. Le métal refondu est souvent de qualité assez médiocre, et cette raison, s'alliant à une mode nouvellement venue du continent, fait abandonner l'antique usage anglais de découper et d'ajourer les lames de laiton avant de les incruster dans le marbre. Dès lors, ces plaques métalliques rectangulaires, scellées dans le pavement, placées sur un tom-



Phot. Vict. and A. Museum.

Fig. 529. — Hubert Le Sueur : Buste de Charles Ier.
(Victoria and Albert Museum, Londres.)

beau ou fixées au mur, ne sont plus que gravées; mais cette gravure se perfectionne et rivalise avec le plus beau travail exécuté en Angleterre par les artisans du XIVe siècle. Malheureusement, avec la disparition du système du silhouettage si original et si franc, l'art du *lattoner* perd la technique qui lui était propre; l'artisan est forcé d'abandonner le trait calligraphié, incisif et profond, le seul durable, pour lui substituer un réseau d'ombres délicates, qui nuanceront des sujets tirés de gravures contemporaines. La perspective, qui est ici un vrai non-sens, y fait intrusion, et ces effigies gravées, qui jonchent le sol des églises, se profilent sur des vues de paysages. Parfois les personnages sont représentés à genoux et posés sur des socles circulaires, comme des statues; souvent aussi ces petits tableaux reproduisent la chambre où est couché le mourant. Cet art dégénéré, par un engouement passager de la mode, brille pourtant d'un dernier et vif éclat; par toute l'Angleterre on rencontre des plaques de ce style, montrant des seigneurs en armure ou en robe, des professeurs et des ministres, dont les épitaphes versifiées, longues et monotones, remplacent les entourages architecturaux de jadis, peuplés d'anges et de saints.



Phot. Biver.

FIG. 559. — Hubert Le Sueur : Statues du duc et de la duchesse de Buckingham.
(Abbaye de Westminster.)

Citons parmi les meilleures la dalle gravée de William Dunche (Little Wittenham, Berkshire, 1585) : celui-ci est représenté à genoux, accompagné de ses fils, face à sa femme ; tous ces personnages sont

placés sous une arcature corinthienne surmontée d'une frise dans le style du xve siècle, et accompagnés d'une inscription gothique : l'ensemble est marqué d'élégance et de finesse.

Une des gravures les plus compliquées est celle qui orne le tombeau de Henry Airy (+ 1616), prévôt de Queen's à Oxford, enterré dans la chapelle de son collège. Le portrait, très soigné, veut donner le plus possible l'illusion de la ronde bosse. Le défunt est agenouillé sur un piédestal ; une inscription nous montre en lui un nouvel Élysée, tandis que l'évêque Robinson, son prédécesseur, y est comparé à Élie, dans l'épisode du transfert des manteaux : ce rapprochement biblique est amplifié dans une suite de scènes animant le vaste paysage du fond ; les personnages en sont nombreux, et la symbolique de ces représentations resterait une énigme sans un fourmillement de petites légendes explicatives.



Phot. Biver.

Fig. 531. — Tombeau de la famille Cope d'Oyley, à Hambledone, Oxfordshire.

Les tombeaux à lames de laiton, très appréciés encore au début du xviie siècle, subirent une nouvelle décadence, cette fois définitive, lors de la révolution parlementaire ; sous la Restauration, ne correspondant plus au goût alors italianisé, ils cessèrent presque absolument d'être demandés, et leur fabrication disparut définitivement en 1773.

La Sculpture anglaise pendant la deuxième moitié du xviie siècle et au début du xviiie. — L'art de la sculpture que nous avons vu renaître en Angleterre et s'essayer sous Élisabeth et les premiers Stuarts, disparaît totalement de 1649 à 1660, pendant les guerres civiles et sous Cromwell ; comme après la Réforme, et plus anciennement après la Peste Noire, il reparaît sous la Restauration, mais toutes ses traditions sont brisées. Plus d'un siècle de travail et l'enseignement de nombreux maîtres étrangers seront nécessaires aux sculpteurs anglais pour aller de pair avec les artistes du continent ; il faut reconnaître que de telles épreuves étaient rudes pour un art qui comptait peu d'adeptes, tous médiocrement doués. Avec la reprise des travaux renaissent les hésitations sur la voie à suivre ;

le style classique, qui, par l'Europe entière, dans cette dernière moitié du XVII[e] siècle, brille d'un si vif éclat, ne réussit pas encore à pousser en Angleterre des racines bien profondes. Des personnages tels que l'évêque John Cosins, ardents réactionnaires, veulent en art comme en politique revenir à l'état d'autrefois, et manifestent hautement leur sympathie pour la sculpture gothique traditionnelle. Ainsi ce prélat fait exécuter pour sa cathédrale de Durham une double rangée de stalles, celles du haut couronnées d'une suite de flèches ajourées, où il faut au visiteur toute son attention pour trouver parmi ce riche ensemble ornemental un ou deux détails où perce l'influence italienne et classique. De tels anachronismes de style ne sont pas rares dans cette seconde moitié du XVII[e] siècle, et la réussite en est souvent très brillante; citons encore les jolies stalles à dais plat de Brancepeth, de Bishop Auckland et de Sedgefield, dans le comté de Durham, sculptées dans la plus pure tradition du XV[e] siècle.

Des tendances diamétralement opposées se manifestent à la même date avec le trop célèbre Grinlin Gibbons (1648-1720), né à Rotterdam, sculpteur sur bois et auteur d'un grand nombre de stalles, de cheminées, de panneaux de boiseries. Grinlin Gibbons, encore enfant, sculpta, au dire d'un contemporain, « sur la porte d'une maison de Londres, un pot de fleurs avec tant de perfection que chaque feuille tremblait au passage des carrosses ». La mention est intéressante en ce qu'elle caractérise ce qui fit l'énorme succès de Gibbons : un naturalisme extrême, offert à un public qui ne connaissait, depuis des siècles, qu'un art stylisé à l'excès. Cette qualité d'ordre assez inférieur mise à part, les facultés du célèbre sculpteur étaient singulièrement restreintes ; incapable d'exécuter les effigies royales qui lui furent commandées, il confia ce travail à Quellin d'Anvers ou à d'autres camarades. En 1671, le jeune tailleur de bois, peu connu encore, copiait en haut-relief une *Crucifixion* du Tintoret : l'œuvre fut vantée au roi et lui plut ; Charles II l'acheta et commanda à Gibbons un cadre de fleurs et de feuillages pour placer le panneau sculpté, en retable, sur un autel de Windsor. Cet entourage végétal fit la réputation de Gibbons, et, dès lors, les commandes affluèrent ; il sculpta partout des chutes de fleurs et de fruits, des trophées de chasse, des cravates de dentelles en bois naturel non ciré, sapin ou cèdre pour les châteaux, chêne dans les églises. C'est ainsi qu'il décore Burleigh et Chatsworth ; et ce répertoire décoratif, mêlé de têtes boudeuses de chérubins, orne le grand retable de Trinity College à Oxford, les stalles de Saint-Paul de Londres, le trône primatial de Cantorbéry. Gibbons, aidé de son commis, Samuel Watson, et de quelques ouvriers, sculpte tous ces ornements en ronde bosse ; la minutie du détail n'a d'égale que la sécheresse de la facture ; tous ces reliefs sont fixés sur des boiseries, sans faire aucunement corps avec elles, sans chercher à constituer d'ensemble déco-

ratif. Comme l'a dit un critique d'art anglais : « Ces œuvres montrent la réussite la plus étonnante dans l'art de l'imitation, alliée à une absence presque totale d'invention ; elles triomphent des limites naturelles de la sculpture sur bois, mais échouent dans leur but de constituer une décoration ». L'influence de Grinlin Gibbons devait peser longtemps sur la sculpture ornementale anglaise ; on en trouve des traces jusqu'à l'avènement du style *rocaille*.

Aucun nom de grand sculpteur ne se rencontre en Angleterre à la fin du XVIIe ou au début du XVIIIe siècle. La production d'alors est seulement fertile en œuvres médiocres, surtout en statues et bustes funéraires : ce ne sont presque jamais des portraits, l'auteur n'étant même pas ordinairement capable de donner aux visages la moindre individualité. Exceptons toutefois Edward Pierce, architecte, mort en 1698, auteur d'un certain nombre de sculptures : quoique la malchance se soit acharnée sur son œuvre, il reste de lui un buste en terre cuite de Cromwell à la Galerie nationale de portraits, et un autre, en marbre, de Wren, à la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, qui montrent un réel talent.

Caïus Gabriel Cibber (1630-1700), beaucoup moins distingué, est pourtant bien plus connu : fils d'un ébéniste du roi de Danemark, il avait fait ses études à Rome, puis rencontré en Hollande John Stone, qui l'engagea dans son atelier. Comme Pierce, Cibber sculpta des statues de rois pour la Bourse de Londres, qui périrent avec ce monument ; il fit aussi des figures mythologiques en pierre pour peupler les jardins de Chatsworth, résidence du duc de Devonshire, images actuellement rongées par l'humidité. Citons encore les reliefs du Monument de l'Incendie de Londres, le *Phénix* de la porte sud de Saint-Paul et les personnifications de la *Folie* et de la *Mélancolie* faites pour l'asile de Moorfield, maintenant exposées au Guildhall, ébauches grossières et sans vigueur, dont le succès passé reste incompréhensible. Cibber fut le premier à ouvrir une fabrique de statues pour jardins, décoration qui devint encore plus à la mode au cours du XVIIIe siècle : ces œuvres, dont le nombre fut énorme, ont toutes péri lorsqu'elles n'étaient pas en plomb ; celles, très rares, qui ont échappé à l'humidité des hivers anglais sont d'une grande médiocrité de facture.

Francis Bird de Londres (1667-1731) avait fait son apprentissage à Bruxelles, dans l'atelier du sculpteur Cozius, puis à Rome près de Le Gros. Il revint à Londres âgé de dix-neuf ans, et, avec des connaissances techniques très insuffisantes, il entreprit l'exécution des monuments les plus considérables. Il a peuplé Westminster de tombes d'une pauvreté et d'une naïveté d'invention extrêmes, d'une facture raide et sommaire : les plus célèbres sont celles du Dr Busby et de Sir Clowdesly Showell. Bird fut un aide assidu de Wren dans la décoration de la nou-

velle cathédrale de Londres; il exécuta le fronton principal, la *Conversion de saint Paul*, mais, dit Walpole, « toute sculpture était assez bonne, à cette hauteur, et une belle œuvre eût été du bien gâché ».

Pendant quelques années encore, la sculpture anglaise continuera à languir : il faudra une influence française directe, pleine de vigueur et de santé, pour secouer l'art britannique, pour lui montrer une invention supérieure et une réalisation technique impeccable. Alors seulement l'ère de stagnation sera close, et l'on verra les artistes suivre enfin une direction vraiment nouvelle et féconde.

LA PEINTURE EN ANGLETERRE AU XVII[e] SIÈCLE[1]

La mort d'Élisabeth et l'avènement au trône du fils de sa rivale et victime, qui entraîne la réunion de l'Écosse à la couronne d'Angleterre, faisant ainsi disparaître une source de guerres incessantes, ouvrent par contre, avec la Conspiration des poudres, une ère de troubles intérieurs peu favorable au développement artistique du pays. Aussi l'étranger continue-t-il à faire tous les frais de la production picturale, et les Flamands demeurent en possession d'un monopole qui verra son apogée, sinon son terme, avec Van Dyck. Le premier de cette génération dont on signale l'installation en Angleterre est Paul van Sower, né à Anvers en 1576, qui arrive à Londres en 1606 et y mourra en 1621. C'est le peintre attitré du nouveau souverain, qu'une effigie de parade, conservée à Hampton Court, montre assez empesé dans sa robe de velours rouge à revers d'hermine, recouvrant un justaucorps semblable, coiffé d'un chapeau assorti et tenant de ses mains écartées le sceptre et le globe symbolique. Sa femme, Anne de Danemark (même musée), dans un portrait daté de 1617, avec un nègre à sa droite, un cheval à sa gauche, et tenant en laisse deux chiens dont l'un bondit vers elle, offre un spectacle plus animé; leur jeune fils Henri (Galerie nationale de portraits), debout, en pourpoint et appuyé à une table, est une image assez froide, dans son exécution lisse et serrée. C'est également le défaut du *Chancelier Bacon*, le chaperon en tête, une grande robe galonnée d'or et surmontée d'une fraise lui tombant jusqu'aux pieds (même musée). Le duc de Norfolk possède les portraits en pied du comte et de la comtesse d'Arundel, assis l'un et l'autre devant leurs collections d'art; le comte montre ses statues avec une baguette.

Il y a sensiblement plus de liberté dans les ouvrages de Cornelis Janson van Ceulen, dit le Vieux, qui, d'après les recherches de M. Lionel

1. Par M. Henry Marcel.

Cust, serait né à Londres de parents originaires de Cologne, chassés d'Anvers, leur résidence, par les violences espagnoles, vers 1595; on ignore sous qui il se forma ; peut-être avait-il travaillé avec Mierevelt, à La Haye. Ses premiers ouvrages en Angleterre remontent à 1618. Son portrait en buste de la comtesse de Cumberland, à Hatfieldhouse, en noir, avec des nœuds blancs et rouges, la tête, aux cheveux d'un blond mousseux, reposant sur une grande collerette, ne serait pas indigne de Van Dyck; dans la même collection se trouve une effigie du comte Gondomar, de maturité déjà grisonnante, vu jusqu'aux genoux, vêtu et coiffé de noir, appuyé sur une canne, l'autre main à son épée, œuvre d'une remarquable tenue; Thomas de Coventry, gardien du grand sceau (Galerie nationale de portraits), vu en buste, dans son manteau bordé d'hermine, a un regard d'une intensité singulière. A Hampton Court est un portrait de Buckingham, avec l'ordre de la Jarretière. Welbeck Abbey possède une bonne image du poète Fletcher, datée de 1624. Un peu délaissé après l'arrivée de Van Dyck, Van Ceulen resta néanmoins à Londres jusqu'en 1648; il s'établit alors à La Haye, dont le Musée municipal renferme son chef-d'œuvre : la *Réunion des membres du « magistrat » de la ville.* Il serait mort à Amsterdam, de 1662 à 1664. Il peignit, outre un portrait de Charles Ier, qui est à Chatsworth, une effigie de Milton à dix ans, qui a été gravée.



Phot. N. P. G.

Fig. 532. — Van Sower : Le Chancelier Bacon.
(National Portrait Gallery, Londres.)

Daniel Mytens, né à La Haye (en 1590 ?), arriva sans doute à Londres à peu près en même temps que Van Ceulen. Le premier en date de ses portraits anglais, celui du comte de Middlesex, est de 1625. Jacques Ier lui assigna une pension annuelle de cinquante livres sterling, auxquelles Charles Ier, qui lui paya cent vingt-cinq livres sterling une copie d'une

Vénus de Titien, en ajouta vingt autres. Quand Van Dyck hérita de la faveur royale, Mytens demanda son congé; le roi le retint; il semble d'ailleurs avoir été bien traité par son illustre confrère, qui fit son portrait. Il rentra dans son pays en 1635, fatigué du travail mécanique de répéter sans cesse les mêmes effigies officielles, avec une pension dont il jouit jusqu'à sa mort, en 1642, à La Haye. Le château de Blenheim possède de lui trois portraits en pied, dont celui de Buckingham, vêtu de blanc avec le cordon bleu; Chatsworth, celui de Sir Francis Walsingham; Buckingham Palace, les portraits de Charles Ier et d'Henriette-Marie; Hatfieldhouse, un Charles Ier d'une bonne qualité; un autre, en pourpoint à crevés, d'expression méditative, daté de 1631, est à la Galerie nationale de portraits. Hampton Court conserve une effigie pleine de caractère du deuxième marquis Hamilton, représenté dans un parc, le portrait du peintre lui-même et une large et curieuse image du nain *Sir Jeffrey Hudson*, debout dans la campagne, qui lui fut payée quarante livres. L'influence de Van Dyck est sensible dans plusieurs de ces ouvrages.



Phot H. C.

Fig. 535. — Mytens : Sir Jeffrey Hudson dans un paysage.
(Hampton Court.)

Mais le voici en personne. Dès 1620 (le peintre avait alors vingt et un ans, étant né en 1599), le comte d'Arundel faisait des démarches pour l'attirer en Angleterre. Il semble bien y avoir réussi, puisqu'une lettre du 25 novembre 1620, adressée par Toby Matthew à l'ambassadeur anglais aux Pays-Bas, porte en post-scriptum : « Votre Seigneurie a été sans doute informée que Van Dyck, le fameux élève de Rubens, est parti pour l'Angleterre, et que le roi lui a donné une pension de cent livres par an. » On a également une note du comte d'Arundel portant : « 28 février 1621, un passeport pour messire Van Dyck, sujet de Sa Majesté, pour voyager durant huit mois, ayant obtenu la permission de Sa Majesté à cet effet. » M. Émile Michel pense que de ce premier

séjour datent peut-être un portrait de Jacques Ier, conservé à Windsor, et le portrait du comte d'Arundel en armure, tenant le bâton de commandement, où il a quinze ou seize ans de moins que dans les autres. Vers la fin de 1627, nouveau séjour, de peu de durée, de Van Dyck en Angleterre, pendant lequel il reçut l'hospitalité du peintre flamand Geldorp, garde des tableaux du roi. En avril 1632, on le voit installé à Londres; il réside à Blackfriars, où Charles Ier va le voir travailler. Il commença, avec une pension de deux cents l. st., comme premier peintre de Sa Majesté, les commandes payées à part. L'Angleterre conserve de Van Dyck, d'après le catalogue de Smith et les notes de Waagen, plus de trois cent cinquante tableaux, dont sept portraits équestres du roi et dix-sept autres, vingt-cinq de la reine; ceux des enfants en groupe sont répandus dans toute l'Europe. Le grand Charles Ier du Louvre est de cette période; payé initialement cent l. st., Louis XVI l'acheta vingt-quatre mille livres à la Du Barry. Van Dyck peignit dix fois le comte de Strafford, sept fois le comte d'Arundel, sept fois le comte de Pembroke, quatre fois le duc de Richmond, etc., sans préjudice de commandes considérables de tableaux tels qu'*Apollon et Marsyas*, une *Bacchanale*, la *Danse des Muses*, le *Repos en Égypte*. En 1634, l'artiste fit un court séjour aux Pays-Bas; rentré à Londres au début de 1635, il s'y livra, sous la pression de besoins d'argent, à une production effrénée, où l'on compte pourtant bien peu d'œuvres faibles; vers 1640, il épousa Marie Ruthven, d'une grande famille écossaise, entreprit d'immenses travaux décoratifs pour Whitehall, dont l'abandon eut un fâcheux retentissement sur sa santé. Il mourut à Blackfriars le 9 décembre 1641, et fut inhumé en grande pompe à Saint-Paul.

L'éblouissant génie de Van Dyck, sa situation officielle, son crédit auprès des grands devaient exercer, sur les artistes fixés en Angleterre, un ascendant presque tyrannique; on a vu les efforts des plus notables pour lutter. Mais, s'il paralysa l'action des étrangers, par un effet inverse, il suscita, dans les milieux indigènes, une émulation qui devait être féconde. A la vérité, l'Écossais Georges Jamesone, né à Aberdeen, en 1586, d'un architecte, était déjà établi comme peintre dans sa ville natale en 1620. Mais il avait fait ses études à Anvers, sous Rubens; c'est donc, même chez ce précurseur, l'influence flamande, puisée à la source mère, qui avait vivifié les dispositions naturelles. Lors de la visite du roi à Édimbourg, en 1633, les portraits de l'artiste furent groupés et placés sur son passage. Il reçut un brevet officiel, mais ne quitta jamais son pays natal, et il mourut à Édimbourg en 1644. Il y a de nombreuses toiles de lui au collège d'Aberdeen (les *Sibylles* entre autres); Taymouth Castle contient les portraits de sir Duncan Campbell, du duc de Rothes, du marquis Hamilton, du comte de Mar; il peignit



Phot. Braun et Cie

ANT. VAN DYCK _ PORTRAIT DE CHARLES Ier
(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin. Paris.

Jacques Ier (collections de Welbeck Abbey), Charles Ier et sa femme. Cullen House conserve son propre portrait, avec sa femme et son jeune fils, et une allégorie : les *Fortunes de Charles Ier*. Les collections publiques, par contre, sont très pauvres en œuvres de Jamesone : la Galerie nationale de portraits de Londres n'a qu'une tête du poète William de Hawtforaden, encore n'est-elle qu'attribuée : morceau d'une netteté assez sèche. La Galerie de portraits d'Édimbourg renferme le portrait de l'artiste par lui-même. Rien, par contre, au Musée de peinture de cette ville, ni à celui de Glasgow. Walpole rapporte qu'il recevait trente-trois shillings quatre pence par figure. La curiosité est mieux satisfaite pour Dobson, artiste, au surplus, d'une autre envergure. Il naquit à Londres en 1610, y étudia chez un artiste mecklembourgeois, Cleyn le Vieux, puis chez Robert Peake, peintre indigène, affectionné de Charles Ier pendant sa jeunesse, qui fut, durant la guerre civile, fait prisonnier comme lieutenant-colonel de l'armée royale, et mourut en 1667. Van Dyck, ayant vu un des tableaux de Dobson exposé à Snowhill, s'intéressa à lui, le prit à son atelier et le recommanda au roi, auprès de qui le jeune homme devait lui succéder comme premier peintre. Il eut une vie déréglée, fut emprisonné pour dettes et mourut à trente-six ans. Dobson a traité quelques sujets d'histoire : la *Femme adultère*, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, mais il est portraitiste avant tout. Il a, comme tel, de grandes qualités. Sa palette est bien moins fleurie que celle de Van Dyck, mais il pose ses personnages avec la même aisance. Si son *Portrait de deux gentlemen*, à Hampton Court, n'offre qu'une verve assez pauvre, la Galerie nationale de portraits le montre sous un meilleur jour : *Endymion Porter*, le mécène de Charles Ier, peint vers la fin de sa vie, en noir, avec collerette et manches blanches, est assis dans son cabinet contre un buste de Sénèque ; un rideau relevé laisse voir le château patrimonial. La



Phot. N. G.

FIG. 554. — Dobson : Endymion Porter en costume de chasse.
(National Gallery, Londres.)

touche facile et large, l'arrangement un peu théâtral apparentent cet ouvrage à Van Dyck. Le portrait de Phineas Pett, constructeur de navires, avec l'énorme *château* doué d'une nef sur la gauche, est d'un travail sensiblement plus sec. Le comte de Newport et lord Goring, dans le même cadre, rappellent une ordonnance chère à Van Dyck; la facture est un peu lourde; le portrait de l'artiste par lui-même : longs cheveux, manteau drapé, air cavalier, évoque aussi son maître, à la verve ailée près. Il s'est ailleurs représenté à mi-corps, embrassant Sir Charles Cotterell; Balthazar Gerbier, l'ami de Rubens, est près d'eux (collection du comte de Northumberland, œuvre excellente). La collection de Blenheim est riche en peintures de Dobson, entre autres la famille d'un architecte, représenté le compas à la main. On paraît avoir renoncé à lui attribuer au Musée d'Oxford, pour les rendre à un certain de Critz ou de Cratsi, les portraits curieusement réalistes de John Gradescant, sa femme et ses fils, ainsi que celui d'Elias Oshmole, fondateur de l'Oshmolean Museum. Le château de Windsor renferme une page charmante : le duc d'York, futur Jacques II, à douze ans environ, debout contre un arbre, en pourpoint rose tailladé de blanc, la main gauche au cordon de l'ordre de Saint-Georges, la droite sur la hanche; le métier en est plein de largeur et d'éclat. Mais l'ouvrage capital du peintre est un autre portrait d'*Endymion Porter* (National Gallery), représenté dans la force de l'âge, en pourpoint de brocart à crevés, avec une collerette et des nœuds bleus, le fusil et le manteau de chasse sur le bras; l'œuvre, robuste et riche en son harmonie fauve, est bien personnelle. L'influence de Van Dyck s'accuse, par contre, à l'excès dans l'effigie du général Fairfax auprès de sa femme, dont il tient les doigts dans les siens. On a, devant cette toile, un ressouvenir tenace du fameux portrait de Philippe Wharton qui est au Musée de l'Ermitage. Malgré cette obsession exagérée, Dobson est, dans toute la force du terme, un artiste, dès qu'il cesse de forcer sa robuste nature aux élégances, chez lui trop apprêtées, de son maître.

L'apparition de peintres nationaux n'avait point encore ralenti l'immigration étrangère, encouragée par les largesses de Charles et de ses courtisans. Tandis, en effet, que le roi achetait les cartons de tapisseries de Raphaël, que le comte d'Arundel collectionnait des antiques, Buckingham donnait d'un seul coup, en 1625, dix mille l. st. à Rubens de sa collection privée. Un des plus notables parmi les artistes du dehors qui travaillèrent à la cour d'Angleterre est Gérard Honthorst (1592-1660) d'Utrecht, que le roi fit venir de Hollande, peu après son retour de l'Italie, où il avait recueilli de grands succès en s'adonnant à l'imitation de Caravage et aux effets de lumière artificielle. C'est en 1628 que le peintre arriva à Londres. Il y peignit pour l'escalier de la

reine, à Hampton Court, une grande composition que Walpole compare aux décorations de Guerchin, où Charles et Henriette-Marie, en Apollon et en Diane, siégeaient sur des nuages, tandis que Buckingham, en Mercure, leur présentait les arts libéraux, et que la Discorde et les Furies s'enfuyaient de cet Olympe si policé. Un tableau de lui, conservé dans la même résidence, ne contient pas moins de neuf personnes en petite demi-nature, la famille du favori au grand complet, peinte très peu avant l'assassinat de celui-ci par Felton. Buckingham reparaît à la Galerie



Phot. Walker.

Fig. 555. — Gérard Honthorst : Buckingham et sa famille dans un paysage. (National Portrait Gallery, Londres.)

nationale de portraits, à mi-corps, en grandeur naturelle, avec la duchesse et deux enfants qui se partagent des fleurs ; il est en bleu foncé à passementeries d'argent, sa femme en brocart jaune à nœuds bleus; il y a quelque raideur dans les poses. Honthorst, qui fit aussi du prince Rupert un bon portrait en buste recueilli par le Louvre, était à peine reparti, pour finir sa carrière au service de la maison d'Orange, qu'une illustre présence allait éclipser tous les hôtes de passage.

Rubens arriva en Angleterre en 1629, venant directement d'Espagne, pour préparer la paix entre les deux couronnes, en qualité de secrétaire du conseil privé d'Isabelle-Claire-Eugénie, avec l'agent de Charles Ier, Endymion Porter. Il s'était, au passage, arrêté à Paris pour voir en place ses peintures de la galerie de Médicis et régler définitivement la com-

mande de celles de la galerie de Henri IV. Tandis que les négociations traînaient, par suite des intrigues de Venise et des Provinces-Unies et des tergiversations de Charles travaillé par la France, Rubens, pour se désennuyer, peignit trois copies libres des cartons du *Triomphe de César* par Mantegna, récemment acquis, avec la galerie des Gonzague, à Mantoue, pour quatre-vingt mille l. st. Entre temps, l'Université de Cambridge lui décernait le diplôme de « Magister in artibus »; mais il attendait impatiemment l'arrivée du plénipotentiaire espagnol Colonna, pour partir, ce qu'il fit le 6 mars 1630, après neuf mois de séjour, avec



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 556. — Rubens : Triomphe de Jules César.
(National Gallery, Londres.)

le titre de chevalier, de riches cadeaux et la commande du plafond de la grande Salle des Banquets à Whitehall, depuis longtemps en suspens et enfin fixée à trois mille l. st. Neuf décorations, aujourd'hui dans le plus triste état par suite de l'humidité et de restaurations nombreuses, y célébrèrent les bienfaits du règne de Jacques Ier et son apothéose. L'ensemble ne compte pas parmi ses chefs-d'œuvre; plafonnant avec aisance et se disposant bien dans leurs encadrements, les figures allégoriques en sont quelque peu banales, sauf les petites frises à génies et l'*Hercule terrassant l'Envie*. Entre temps, Rubens avait offert à Charles une *Minerve protégeant la paix* et un *saint Georges* dans un paysage, à qui il donna les traits du roi. Malgré sa puissance créatrice et l'ascendant sympathique de sa personne, son court séjour, beaucoup plus occupé d'affaires et de cérémonies que d'art, eut sur le développement de

l'école anglaise infiniment moins d'influence que l'installation à demeure et la quasi naturalisation de Van Dyck. C'est ce dernier seul que nous retrouverons, à des degrés divers, dans les portraitistes qui vont continuer à former le gros du contingent artistique. Seul, Thornhill empruntera, sans grand succès, pour ses plafonds, quelque chose des fastueuses ordonnances de Pierre-Paul.

Une mention est due, parmi les artistes étrangers fixés à Londres et honorés de la faveur royale, au Génevois Petitot (1607-1691), qui représenta toute la Cour dans ses menus et admirables émaux (simples copies à la vérité, pour la plupart, qu'on lui payait jusqu'à quarante guinées), et se réfugia en France à la mort de Charles Ier, pour y éprouver mille tribulations qui ne cessèrent que dans sa ville natale. Le South Kensington Museum contient un choix important de ses ouvrages.



Phot. N. P. G.

Fig. 537. — Walker : Cromwell avec un page. (National Portrait Gallery, Londres.)

Cependant le roi, par ses prodigalités, son favoritisme, avait hautement mécontenté l'opinion, que ses procédés dictatoriaux à l'égard des Parlements successifs, ses perceptions de taxes illégales achevèrent de révolter. Une lutte de vingt ans éclata, qui, transportée sur le terrain militaire, aboutit à la capture, à la déposition et à la condamnation à mort du souverain. La République, appuyée sur le fanatisme des puritains, dont la rude simplicité abhorrait les « images », comme autant d'idoles, offrit un terrain singulièrement défavorable au développement artistique du pays. Le Parlement, dès 1645, déclarait, le 20 juin, que toutes les peintures et sculptures d'York House, résidence de Buckingham, et celles du roi seraient vendues, que toutes les toiles représentant la deuxième personne de la Trinité et la Vierge seraient brûlées. L'arrêt ne fut qu'incomplètement exécuté; bien des tableaux purent être soustraits aux enchères. Parmi les acheteurs figurèrent Luis de Haro, Mazarin, Christine de Suède, l'archiduc Léopold, gouverneur des Pays-Bas. Une lettre de Croulle à Mazarin indique les mises à prix à

Somerset House, en novembre 1650. Deux cents tableaux y furent estimés ensemble trente mille trois cent sept shillings, cent soixante pièces de tapisserie quarante-neuf mille neuf cent cinquante-trois l. st. Les tableaux montèrent, en fait, à trente-huit mille l. st. dix shillings. La plupart des pièces (en dépit des dix-huit chargements de mules qui arrivaient encore de la Corogne à Madrid en 1671) restèrent néanmoins en Angleterre, ce qui permit ensuite à la Couronne d'en recouvrer bon nombre, que l'incendie de Whitehall devait malheureusement consumer en grande partie.

Le peintre marquant de la période républicaine est Robert Walker; on ne sait la date de sa naissance, on ignore ses maîtres; il jouit de la faveur de Cromwell, qu'il peignit une demi-douzaine de fois. La Galerie nationale de portraits le montre debout dans un paysage, en armure, tenant le bâton de commandement, cependant qu'un page en rose lui attache son écharpe blanche; la tête, bien éclairée, a quelque chose de morose et de fatigué. Wadham College, à Oxford, contient de Walker le seul portrait connu de l'amiral Blake. Lambert, le général parlementaire, et Ireton, gendre du Protecteur, représentés en buste, dans leur tenue de guerre, offrent une exécution facile, mais sans relief; le graveur William Faithorne (1616-1691), à qui on doit un impressionnant portrait de Milton aveugle (à soixante-deux ans), est traité, par contre, avec une vivacité élégante, et le peintre s'est représenté lui-même, tenant une lettre, longue figure aux cheveux en désordre, à l'œil pénétrant. Tous ces ouvrages (à la Galerie nationale de portraits) sont tenus dans une gamme très sobre, aucun agrément de palette n'y est cherché. Walker mourut en 1658; on le présente parfois comme le peintre de la Révolution, par opposition à Dobson, peintre de la Cour; mais ce dernier n'en portraitura pas moins un puritain de marque comme Henry Vane et un intime de Cromwell comme Thurloe.

Le même éclectisme politique se rencontre chez Samuel Cooper, le plus grand miniaturiste, peut-être, qu'ait produit l'Angleterre. Né en 1609, il résida en France et en Hollande, puis se fixa à Londres, où il mourut en 1672. Il était bon musicien et versé dans les langues étrangères. Il traita son genre avec une largeur qui tient peut-être en partie à ce qu'il n'employait pas l'ivoire, mais le vélin et le parchemin; il usa parfois aussi de l'os en minces plaques. Ses ouvrages atteignent des dimensions relativement considérables, jusqu'à neuf pouces sur sept et demi. Il rendait la chevelure, les vêtements en perfection, mais réussissait mal les mains, qu'il supprime presque toujours. La puissance, le caractère sont les marques distinctives de ses ouvrages, du portrait de *Cromwell* (au duc de Devonshire) et de celui, non terminé, qui est à Montagu House, au *Monmouth* de la même collection, au *Monk* de Windsor

et au fastueux *Charles II* du Rijks Museum d'Amsterdam. Il a peint très peu de femmes; elles sont graves jusqu'à l'austérité.

Son frère aîné, Alexandre, résida en Hollande, en Suède, en Danemark, et mourut en 1660. Ses miniatures ressemblent à celles de Samuel, mais en plus petit format, bien que d'exécution plus grosse et plus rude; presque aucune n'est en Angleterre; certaines des plus belles appartiennent à la reine de Hollande, aux rois de Danemark, de Suède. Le Musée de Gotborg en contient plusieurs, parmi lesquelles *Gustave-Adolphe*, le *comte Creutz* et le *comte de la Gardie*. Vers la même époque, la miniature compta d'autres artistes distingués : John Hoskins père et fils, dont on sait peu de chose, si ce n'est que le premier mourut en 1664 et le second probablement en 1686; le père employa souvent des fonds de nature, et usa parfois de l'huile; un portrait d'*Henriette-Marie* (1632) de sept pouces de diamètre est au Rijks Museum d'Amsterdam, avec une tête de *Charles Ier*, d'expression pensive et accablée, un autre, de la *comtesse Dysart* (1638), à Haus House; le plus beau est celui de la *comtesse de Pembroke*, d'une facture un peu plus archaïque, dans la collection Beauchamp, où se voit aussi une miniature de Thurloe, large comme un Samuel Cooper. De Nathaniel Dixon on ne sait rien; ses portraits se reconnaissent à la pâleur des chairs et à certains défauts de construction dans les ouvrages de grand format; il est représenté à Montagu House, à Welbeck Abbey, chez le duc de Buccleugh. Thomas Flatman (1635-1688), qui fut aussi avocat et poète, a son propre portrait au South Kensington; Mary Beale (1632-1697), élève de Lely, miniaturiste adroite, peignit aussi force portraits grandeur nature (*Charles II*, *Cowley*, *Tillotson*, à la Galerie nationale de portraits), parfois un peu trop flattés; Snelling employa pour la miniature le procédé « a tempera », en recouvrant son papier d'une couche de plâtre. Lawrence Cross (1650-1724), qui, d'après Walpole, fit subir une étrange métamorphose au visage de Marie Stuart, transformée en commère joufflue, et portraitura Pepys et Titus Oates; Bernard Lens (1682-1740), dont un bon portrait par lui-même (1718) est à Welbeck, et qui peignit Georges Ier, Prior et Pope, ainsi que de grandes miniatures à plusieurs personnages, où dominent des bleus indiscrets, nous acheminent au début du XVIIIe siècle.



Phot. Walter L. Bourke

FIG. 538. — Samuel Cooper : Monck.
(Château de Windsor.)

Il nous faut revenir sur nos pas, pour introduire l'artiste étranger qui allait être, en Angleterre, le successeur de Van Dyck et y exercer, pendant près de quarante ans, une royauté artistique incontestée. Peter van der Faes, dit Lely, né, d'un officier qui avait pris ce surnom, à Soest, en Westphalie, en 1618, travailla d'abord sous Peter de Grebber, à Harlem. Arrivé à Londres en 1643 et présenté à Charles Ier au mariage de la princesse Marie et de Guillaume d'Orange, il fit le portrait des trois princes, ce qui ne l'empêcha pas de peindre Cromwell durant sa dictature. Charles II, à son tour, l'appointa comme son principal peintre. Sa production fut énorme ; il était d'ailleurs aidé par toute une équipe de collaborateurs, dont plusieurs se firent ensuite un nom, comme Wissing, Mary Beale et John Riley. Ses ouvrages ont néanmoins un air de famille : nés du commerce assidu de l'œuvre de Van Dyck, ils la continuent par la facilité désinvolte, le goût de l'arrangement, la grâce négligée. Aucun, par contre, chez lui, de ces accents de race, de ces morceaux enlevés « de génie », rien même de cette distinction mélancolique et comme morbide qui est la signature du maître ; au lieu, enfin, de la palette ardente dérobée par Van Dyck à Rubens, des tons froids le plus souvent, blanc, bleu, jaune pâle, des chairs un peu lymphatiques, dans leur tonalité perlée. Les portraits de femmes offrent tantôt des coquetteries étudiées, tantôt une langueur invitante, toujours un air de volupté, répandu, de boucles mollement ondées dont s'ombrage le front de ses jolis modèles, au sein que la draperie trahit plus qu'elle ne le cache, aux épaules fuyantes et souples, et jusque dans l'arrangement lâche ou le désordre provocant des draperies. La collection des portraits d'héroïnes de Cour de Lely, dont les principaux ensembles figurent à Althorp Castle, à la Galerie nationale de portraits, à Hampton Court, enfin, sous le titre de « Groupe des beautés de Windsor », constitue un document de premier



Phot. S. K. M.

Fig. 539. — Lely : Le comte de Rochester.
(South Kensington Museum, Londres.)

ordre sur l'entourage féminin de Charles II. La première maîtresse déclarée, l'altière Cleveland, y voisine avec l'aimable passade qui eut nom Richmond, le caprice prolongé que fut l'actrice Nell Gwinn, la française Kéroual, préférée des derniers jours et tenace instrument de la soumission de l'Angleterre à la politique de Louis XIV; l'opulente Grammont, sœur de Hamilton, coudoie l'agile Kelleway, la rêveuse Falmouth, et cette Shrewsbury qui assista, déguisée en page, Buckingham dans le duel où il tua son mari. Lely a fait aussi nombre de portraits d'hommes, outre celui du roi : le duc d'York, le prince Rupert, Monmouth, Samuel Butler, Sir William Temple, Wycherley, etc., effigies pleines d'élégance et de séduction, où manque le pli impérieux du caractère. On peut prendre comme œuvres types de sa manière, dans l'acception la plus choisie, le *Rochester* en cuirasse, manteau rouge et rhingrave bronze et rouge, appuyé sur une colonne, exquis de nonchalance dédaigneuse (South Kensington), et à Hampton Court *Lady Bellasys*, en sainte Catherine, de l'effet le plus riche, avec le superbe arrangement bleu, violet et orange des étoffes et le ton délicieux de la gorge, ou encore la comtesse de Falmouth, dans sa grande draperie de soie bleue, retenue sur l'épaule par une chaîne d'or, et son corsage blanc, en valeur sur des chairs très fines et des bras dans la demi-teinte. Lely fut frappé d'apoplexie en 1680, tandis qu'il peignait la duchesse de Somerset; ses collections produisirent le chiffre énorme de vingt-six mille l. st.



Phot. H. C.

Fig. 540. — Lely : Lady Bellasys en sainte Catherine.
(Hampton Court.)

Parmi les contemporains de Lely, plusieurs méritent une mention : Édouard Mascall qui fit le portrait de Cromwell, Heywood qui représenta Fairfax, et, un peu après, Michel Wright, écossais, élève de Jamesone, qui avait voyagé en Italie et faisait partie de l'Académie de Florence. Il peignit les juges de la Corporation de Londres et fit d'Élisabeth Claypole, en 1658, une image fastueuse à la Van Dyck, qui devait précéder de peu

la mort du modèle et celle de Cromwell son père. Éclipsé par Kneller, il mourut vers 1705. Notons encore son triple portrait de l'acteur John Lacy à Hampton Court et celui de Hobbes à la Galerie nationale de portraits. Des deux Gandy, James, le père (1619-1689), et William, le fils, le premier vécut en Irlande, l'autre travailla dans le Devonshire et en Cornouaille; il mourut passé 1715; on dira plus loin un mot de son influence sur Reynolds. Henry Stone parcourut l'Italie, se lia avec Ferd. Bol en Hollande, et mourut à Londres en 1653, à trente-sept ans. Il laissa beaucoup de copies de Van Dyck d'une exactitude illusionnante. Robert Streater (1624-1680) fut peintre d'histoire, de paysage (*Vue de Boscobel House*, à Hampton Court), de nature morte; on connaît de lui un portrait de la duchesse de Richmond; beaucoup d'autres ont été attribués à Lely. Des élèves proprement dits de ce dernier, John Greenhill (1649-1676), qui se noya étant ivre, et dont son maître pensionna la veuve, est représenté à la Galerie nationale de portraits par un *Charles II* morose, un *Shaftesbury* d'une distinction hautaine; il a sa propre effigie fastueusement drapée à Dulwich. Isaac Fuller (1606-1672) peignit, à Magdalen College d'Oxford, un *Jugement dernier* d'une véhémence sauvage, qu'Addison célébra en vers latins. John Riley (1646-1691) fut premier peintre de Jacques II, mais passa ensuite à Guillaume III, qu'il représenta plusieurs fois, ainsi que la reine Marie. William Wissing était d'Amsterdam, où il naquit en 1656; il avait un talent robuste, qui eût tenu Kneller en respect, sans sa mort précoce en 1687. Il peignit les Stuarts, Monmouth, Guillaume III et sa femme; la Galerie nationale de portraits a de lui un singulier portrait de Rochester, couronnant un singe. Prior écrivit un poème sur sa dernière œuvre. Les effigies de Mrs Knott, de la duchesse de Somerset, de Mrs Lawson, de Marie de Modène (n° 218) à Hampton Court, conçues dans un style identique, semblent les figurantes d'une nouvelle « chambre de beautés ».

Malgré l'abondance et la succession régulière des artistes nationaux, les étrangers de toute origine ne cessaient de fréquenter l'Angleterre; beaucoup s'y établirent à demeure, quelques-uns y furent en vogue. Sans remonter à Artémise Gentileschi (1590-1642), de Pise, venue avec son frère Horace (1562-1647; une *Sibylle* de lui est à Hampton Court), et qui peignit le monde de la gentry et de la Cour, une place est due à Antonio Verrio, né à Lecce en 1639, moins pour son mérite, qui est des plus minces, que pour la grande faveur qui, à son arrivée de France, où il avait peint des décorations à Toulouse, accueillit ses premiers travaux. Il faisait, dans le style bolonais, pour les vestibules, les escaliers et les halls des demeures nobles, d'immenses machines allégoriques où, parmi des nuages ou des architectures feintes, les figures s'essoraient, s'enlaçaient les unes aux autres, se précipitaient, dans de laborieux raccourcis, sui-

vant les formules d'un académisme plein de rhétorique et d'emphase. Il décora Windsor (ce travail lui fut payé plus de cinq mille cinq cents l. st.), l'église Saint-Barthélemy, Christ Church, le château de Chatsworth, où il peignit, pour la chapelle, l'*Incrédulité de saint Thomas*, le grand escalier d'Hampton Court, où il figura au plafond le *Banquet des Dieux* et, aux murs, le plus étrange amalgame de mythologie et d'histoire : *Énée et les douze Césars*, *Julien l'Apostat avec Mercure son secrétaire*, *Romulus avec sa louve*, *Junon*, *Ganymède*, *Hercule*, *Apollon*, *Flore*, *la Fortune*, etc., tout cela nageant dans d'affreux jus saumâtre. Verrio touchait de la reine-mère une pension de deux cents l. st.; il s'associa le Français Louis Laguerre, élève de Le Brun, né en 1663, qui lui succéda à sa mort, en 1707, et mourut lui-même en 1721. Ce dernier peignit à Blenheim, au plafond du salon principal, l'*Apothéose de Marlborough* et, dans six compartiments, les *Nations de la Terre*; c'est une œuvre facilement composée et d'une tonalité chaleureuse. Sa part à Hampton Court est la série des *Travaux d'Hercule*, en camaïeu.

Les plus importants des peintres français qui travaillèrent en Angleterre au XVIIᵉ siècle sont Charles de la Fosse (1636-1716) et l'illustre portraitiste Largillière. Le premier représenta, aux plafonds de Montagu House, l'*Apothéose d'Isis*, la *Chute de Phaéton*, la *Naissance de Minerve*, mais, malgré le succès de cette décoration, dut rentrer, à l'appel de Mansart, pour décorer la coupole des Invalides. Le second fut bien accueilli, en 1674, par Lely; celui-ci le recommanda au surintendant des bâtiments du roi, qui l'employa à la conservation et à la restauration des tableaux de Windsor. Charles II le manda, pour le charger de travaux originaux; l'artiste en présenta trois, et eût poursuivi, sans l'ordre intimé à tous les catholiques de quitter Londres dans les vingt-quatre heures. Il reparut sous Jacques II et le peignit, ainsi que Marie de Modène, en 1685, mais les tracasseries de ses confrères anglais, inquiets de sa supériorité, le déterminèrent à rentrer en France. La Galerie nationale de portraits contient de lui un portrait en pied du chevalier de Saint-Georges et de sa sœur Louise, enfants. Parmi ses autres travaux, on cite les effigies de Mrs Anne Warner, de sa mère Lady Trevor Warner en habit de nonne; on tend à lui attribuer le portrait de Jane Middleton, avec un mouton, qui figure, au compte de Lely, à la Galerie nationale de portraits. Quelque temps auparavant, un autre Français, totalement oublié, Henri Gascar (1635-1701), que patronnait Louise de Kéroual, avait eu tant de succès avec ses portraits (Charles II, le comte de Pembroke, le duc de Northumberland, la duchesse de Richmond), qu'en peu d'années il amassa dix mille l. st. On citerait encore, comme Français établis en Angleterre, Pierre Berchet (1659-1720), décorateur, Philippe Duval, mort en 1709, portraitiste, et divers réfugiés, après la révocation de l'édit de

Nantes : Jacques Rousseau (1630-1693, décorations, tableaux de ruines), Louis Chéron (1665-1725, plafonds), Jean Michelin (1623-1696), Nicolas Hende qui seconda Verrio. Il faut y joindre Baptiste Monnoyer, le peintre de fleurs (1636-1699), appelé en Angleterre par Lord Montagu, qui collabora avec Verrio.

Le contingent des Pays-Bas fut considérable ; c'étaient Jean Lievensz, arrivé en 1630, Henri Pot (en 1632) qui peignit le petit Charles Ier en pied conservé au Louvre, Wilhelm van de Velde le vieux, que Charles II prit à son service, et qui mourut à Londres en 1693, Wilhelm van de Velde le jeune, son fils, qui passa en Angleterre en 1672 et consacra désormais son talent, en qualité de peintre du roi, à célébrer les défaites navales de ses compatriotes ; il résidait à Greenwich, où il mourut en 1707 ; le père, comme le fils, étaient appointés à cent l. st. annuelles ; les huit batailles navales du premier, conservées à Hampton Court, n'offrent qu'un faible intérêt artistique. Viennent encore Hoogstraeten (1627-1678), Stevens Palamedes, Terburg, chassé d'Espagne par l'animosité des peintres indigènes, les deux Netscher, Van Huysum, Poelenburgh. Parmi les Flamands, citons Diepenbeeck, qui fut employé à des illustrations par le duc de Newcastle, Gérard Zeghers (en 1641) et l'attachant Siberechts, qui fut, d'après Walpole, activement occupé à l'ornementation des résidences aristocratiques, et mourut à Londres en 1703.

Le plus distingué d'entre les Allemands est Godfrey Kneller (exactement Gotfried Kneller), qu'attendait la succession de Lely. Né à Lubeck en 1646, ses parents le destinaient à la carrière militaire ; envoyé à Leyde pour ses études, il y révéla sa vocation de peintre, se rendit à Amsterdam, y reçut en 1668 quelques leçons de Rembrandt, qu'il a imité dans son *Tobie et l'ange* de 1672, et se lia avec Ferdinand Bol, auquel il ressemble beaucoup. Il voyagea ensuite en Italie, travailla avec Carlo Maratta et le Bernin, fit à Venise les portraits des Donati, des Sartoni, du cardinal Bassadonna, remonta en Allemagne, séjourna à Nuremberg, puis à Lubeck, et s'établit à Hambourg. Quelque temps après, Jacob del Boe lui donna, ainsi qu'à son frère Zacharie, qui peignit également le portrait, des lettres de recommandation pour Jonathan Cancks, marchand de tableaux, chez qui il connut, en 1674, Vernon, secrétaire du duc de Monmouth. Admis à faire le portrait de ce dernier, il peignit ensuite Charles II, concurremment avec Lely, qu'il gagna de vitesse, et qui ne s'en formalisa pas. Très recherché dès lors, il alla à Paris pour peindre Louis XIV ; Jacques II le favorisa particulièrement ; chevalier en 1693, baronet en 1715, il mourut en 1723, après avoir vu devant son chevalet toutes les notabilités de son temps et inspiré des dithyrambes à Dryden, Addison et Pope, non sans assaisonnement de malice chez ce dernier. On voit de lui, à Hampton Court, une grande « machine » assez molle, Guillaume III abor-

dant à Margate, en cuirasse à l'antique, sur un cheval blanc, protégé par Mercure et la Paix, accueilli par Neptune, Flore et l'Abondance ; ce fut ensuite Pierre le Grand, puis Marie de Modène, les duchesses de Saint-Albans, de Grafton, les comtesses d'Essex, de Peterborough, de Ranelagh, de Dorset, Miss Pitt, lady Middleton, réunies, sur le désir de Guillaume et Marie, à l'imitation des modèles féminins de Lely, dans la chambre dite des « Beautés de Hampton Court » ; mentionnons encore le duc de Glocester, Locke, Newton, etc. A la Galerie nationale de portraits sont Jacques II en pied (1685), Halifax, John Craggs, Addison, Gay, Pope, Congreve, Georges I[er], le duc de Bedford, Jeffries, Lord Sowers, Lady Russel, le comte Stanhope, Sir Christopher Wren, Marlborough à cheval, couronné par une Victoire, et, à mi-corps, sa femme Sarah, le graveur Smith, etc. Il y a dans la plupart de ces effigies une bonne construction, de la tenue, de l'ampleur, plusieurs même ont quelque charme, comme certaines des beautés de Hampton Court, ou du caractère comme *Halifax*, en justaucorps de satin bleu et draperie marron que recouvrent ses boucles tombantes, une main fine pendant négligemment d'une balustrade, ou *Marlborough jeune*, en chevalier de la Jarretière, l'habit de velours bleu drapé d'un manteau cerise; d'autres offrent de la raideur comme l'*Addison*, l'amie de Cumberland, assise, en blanc (Galerie nationale de portraits); les images de femmes manquent généralement d'agrément, moins peut-être par la faute du peintre que par celle de la mode, qui, à la charmante coiffure en bandeaux tombants et bouclés du règne de Charles II, avait substitué, peut-être pour complaire à des souverains plus sévères, une disposition toute virile, découvrant le front jusqu'au vertex, et rejetant les cheveux en arrière, en un gros bourrelet, à peine agrémenté de quelques accroche-cœur. La touche de Kneller est assez large, mais sa palette volontairement appauvrie, par préoccupation



Phot. N. P. G.

FIG. 541. — Kneller : Le duc de Marlborough en chevalier de la Jarretière.
(National Portrait Gallery, Londres.)

du style, offre une prédominance exagérée des teintes brunes; l'enseignement des Hollandais y est pour quelque chose; seulement l'artiste n'a pas su relever, comme ses maîtres, l'ambiance foncée de ses toiles par de belles « localités » vibrantes et chaudes, telles que les rouges de Maes, ou ces accents mordants chers à un Franz Hals.

Parmi les peintres qui se firent une notoriété, dans le genre et à la suite de Kneller, vient en premier lieu le Suédois Michel Dahl, élève d'Ehrenstrahl, né en 1656, venu à Londres en 1678, et mort dans cette ville en 1743, qui eut la faveur de la reine Anne, et la représenta en pied; très attaché à sa nationalité, il peignit à Rome Christine et sa suite, et fit le portrait de Charles XI. Il exécuta une suite d'effigies d'animaux pour Hampton Court. Il faisait ressemblant, mais traitait costumes et draperies avec froideur et sans grâce. On voit de lui huit portraits de femmes à Petworth. La Galerie nationale de portraits contient ceux d'Anne, son fils entre les bras, du modelé le plus indigent, Georges II en pied, Addison, le duc d'Ormond, ce dernier assez beau. Jonathan Richardson (1665-1745) fut un esprit très cultivé, se partageant presque également entre la pratique et la philosophie de son art. Élève de Riley, dont il épousa la nièce, il fréquentait les gens de lettres et écrivit deux traités sur la théorie de la peinture (1715) et l'art du connaisseur (1719), une étude critique sur le *Paradis perdu*, et des vers médiocres publiés après sa mort. Ses portraits, sans synthèses hardies ni prouesses de facture, rendent au vrai l'individualité des modèles. Le style s'y fait un peu désirer, et Walpole a pu en dire, trop malignement, que les hommes y manquent de dignité et les femmes de grâce. Il hérita de la vogue de Kneller et de Dahl. La Galerie nationale de portraits conserve de lui ceux de l'antiquaire Vertue, de Godolphin, lord du sceau privé, de Prior (en copie par Hudson), celui-ci très expressif, du bon vivant Steele et de lui-même, face robuste et un peu bourrue. On constate chez ces derniers, et d'ailleurs fréquemment dans les effigies masculines du temps, qu'elle uniformise sans les flatter, la mode du béret de velours qui servait à dissimuler — fort mal — la calvitie résultant de l'usage de la perruque. Richardson eut un fils du même prénom (1694-1771) qui l'assista dans sa production littéraire et peignit aussi des portraits. Charles Jervas (1675-1739) clôt la liste, Irlandais formé sous Kneller, chez qui il copia en petit les cartons de Raphaël conservés à Hampton Court, dont le produit lui permit un voyage à Rome; marié à une veuve riche, premier peintre des Georges I et II, cultivé, ami d'Addison, de Pope surtout, qu'il peignit trois fois, et qui lui dédia sa huitième épître; il laissa en mourant une traduction inédite de Don Quichotte. Son métier est preste et un peu mince. Il a peint Newton, et la Galerie nationale de portraits possède de lui les images de Swift, de la reine Caroline, de la duchesse de Queensberry, travestie en



Phot. S. K. M.

FIG. 542. — THORNHILL : ESQUISSE DU PLAFOND DE GREENWICH.
(South Kensington Museum, Londres.)

laitière, et du duc de Cumberland. Ces derniers artistes débordent très largement sur le XVIII[e] siècle, mais il se fait après eux une profonde coupure, jusqu'à laquelle on a cru devoir conduire cet exposé, près de vingt ans séparant Jervas de Highmore (né en 1692) qui le suit immédiatement, et il se trouve naturellement à la suite de Kneller, dont ils ont continué la tradition et les pratiques.

Il en est autrement de James Thornhill, qui fit en son temps figure de grand peintre et donna aux Anglais l'illusion que le génie de la décoration s'était arrêté chez eux. Né en 1676 et placé par son oncle, le médecin Sydenham, dans l'atelier du peintre Thomas Highmore, il visita la France et y étudia avec prédilection Le Brun. Il fut, à son retour, chargé de peindre la grande coupole de Saint-Paul, où il représenta en grisaille huit scènes de la vie de l'apôtre. Ces compositions sont d'une convention glaciale; à peine peut-on louer l'arrangement dramatique du Saül renversé de cheval et contemplant avec stupeur Dieu qui l'avertit ainsi de s'arrêter dans l'erreur, tandis que ses soldats poussent leurs montures et se détournent avec effroi. Thornhill n'en fut pas moins chargé d'un travail considérable, le plafond du grand hall de Greenwich, que suivit la décoration du grand escalier à Blenheim. Puis ce furent deux salles à Moor Park, le plafond de la chambre d'Anne à Hampton Court, et diverses chapelles à Oxford. Créé chevalier, chargé d'honneurs, il fut membre du Parlement, et mourut en 1734, après s'être réconcilié avec Hogarth, qui avait enlevé sa fille, sur le refus du peintre de la lui donner. Il avait un tempérament processif, et bataillait pour ses honoraires; on excuse du reste cette âpreté, quand on songe que la coupole de Saint-Paul lui fut payée quarante shillings le yard carré, et vingt-cinq celle de Blenheim. Le plafond du *painted hall* de Greenwich est l'ouvrage capital de Thornhill (esquisse au South Kensington Museum): il représente l'*Apothéose de Guillaume et de Marie*, qui fondèrent l'hospice en 1694, et se divise en compartiments : le centre est occupé par un cadre ovale que soutiennent huit figures colossales; au milieu sont assis les souverains; les dieux leur rendent hommage et leur présentent des couronnes; Guillaume foule aux pieds la Tyrannie; Minerve et Hercule détruisent les vices et les fléaux. Aux extrémités du plafond, divisées en cercles et en carrés, des figures allégoriques personnifient des idées ou des faits glorieux pour l'Angleterre; enfin, dans les angles, Cybèle, Junon, Jupiter et Neptune incarnent les quatre éléments. A l'extrémité supérieure de l'ovale, la Renommée, assise sur des nuages, entonne les louanges des deux souverains. La composition, d'une ordonnance très chargée, n'offre aucun repos à l'œil, la tonalité, terre cuite, de l'ensemble est sourde et triste, avec d'insuffisants réveils, par places : une draperie vert pâle, une trouée de ciel bleu, un manteau rouge flottant au vent; le dessin des figures est

rond, poupin, sans accent ni nerf. On cherche en vain dans cet entassement morne cette verve chaleureuse ou ces échappées de brio et de grâce qui justifient seules des agencements aussi artificiels. Dans une salle surélevée de quelques marches sont d'autres peintures, de médiocrité non moindre : à la voûte, la reine Anne et le prince Georges de Danemark, entourés de figures allégoriques, à gauche le *Débarquement de Guillaume d'Orange*, à droite l'*Arrivée de Georges Ier à Greenwich*, au mur de face, son portrait et celui de deux de ses descendants. Le travail, commencé en 1708, ne prit fin qu'en 1727. Thornhill reçut en paiement 6 685 l. st. (168 000 francs), soit environ 8 400 francs par an. La base de prix était 5 l. st. par yard carré pour le plafond, 1 l. st. pour les murs. Le plafond de Hampton Court représente l'*Aurore sortant de l'Océan*, sur un char doré traîné par six chevaux; au-dessous sont la *Nuit* et le *Sommeil*. A All Soul's College d'Oxford, le sujet traité est l'*Invention de la loi*, au Queen's College, l'*Ascension*; la première de ces compositions, qui représente les *Docteurs réunis recevant la lumière divine*, est la meilleure. Thornhill a également à la Bodléienne un *Portrait d'homme*, au Fitzwilliam Museum de Cambridge un *Haendel à son clavecin*, en habit vert galonné d'argent, d'aspect très froid, et à la Galerie nationale de portraits le sien propre, en justaucorps bleu, avec de longs cheveux blonds, pour lequel il semble avoir réservé une facture assez brillante, à la Lely; le comte de Portsmouth possède un portrait de Newton âgé, en houppelande brune, avec ses cheveux blancs. Il mourut en 1734. Somme toute, le renom acquis par Thornhill a tenu à l'extrême rareté, en Angleterre, d'artistes doués de l'invention et du goût décoratifs, car il n'a droit tout au plus qu'au troisième rang, et, pour ne citer que des Français de son temps, il le cède et de très loin à Mignard, à La Fosse, à Lemoyne, qui ne sont point des génies. Laguerre même, dans son plafond de Blenheim, lui est bien supérieur.

Au moment de clore cette revue, où les nécessités du groupement nous ont contraint de dépasser sensiblement, sur certains points, les bornes du siècle que nous avions à étudier, quelques observations s'imposent pour justifier les lacunes qu'elle paraît présenter. On a constaté, chemin faisant, que le XVIIe siècle anglais a produit une multitude de portraitistes et de très rares décorateurs, la plupart de ceux que nous avons cités étant venus du dehors. Les paysagistes sont en nombre infime et nous n'en avons mentionné qu'un, Streater. Il faut lui adjoindre Pierre Monamy (1670-1749), auteur d'une *Bataille navale* qui est à Hampton Court, et dont *Le vieux wharf des Indes, près de London Bridge* (au South Kensington Museum), est un ouvrage précis de tonalité assez vigoureuse. Quant aux peintres de genre, qui constituent le gros de l'école hollandaise et une part notable de l'école flamande, et ne sont point introuvables en France

à cette époque, nous n'avons pu en signaler un seul. Comment le peuple qui sait jouir de la Nature comme le peuple anglais (ses peintres, au même titre que ses poètes, l'ont surabondamment prouvé par la suite), et qui, d'autre part, en ce qui concerne la vie, est doué au plus haut degré tout à la fois de l'esprit d'observation et d'un sens du ridicule corrigé par le goût de l'individualité, n'a-t-il, dans ces deux genres si importants, donné, en quelque sorte, aucun signe d'existence? On peut répondre, sur le premier point, que le sens de la Nature réelle est, en dehors des Pays-Bas, une acquisition assez récente de l'art, qui ne remonte guère qu'à la seconde moitié du xviiie siècle, car, même chez nous, Poussin et Claude, en dépit des études sur le vif de l'un, du *liber veritatis* de l'autre, y ont surtout vu la matière première de constructions idéales. De plus, en Angleterre, la crise puritaine d'abord, puis le règne des salons et du goût abstrait en ont dû détourner les esprits. Mais du moins, en ce qui touche l'observation morale, elle est de tous les temps, et les troubles politiques, les querelles religieuses étaient pour lui fournir d'abondants aliments. Que si, par des procédés sommaires, la faction momentanément dominante avait toute licence d'intimider les pinceaux, durant sa période d'omnipotence, les réactions leur rendaient le champ libre; comment se fait-il, dès lors, que la peinture, pendant la période de représailles contre le fanatisme et l'intolérance des puritains, n'ait point produit l'équivalent d'un Butler, et qu'il ait même fallu attendre Hogarth pour illustrer *Hudibras*? Aucune explication ne s'offre à cet égard. On le voit, l'Histoire, sur ce point, reste aussi rebelle au raisonnement que la température l'est aux prévisions. Il y a, dans le génie d'un peuple, comme dans celui d'un homme, des retards et des intermittences qui déconcertent notre courte logique.

BIBLIOGRAPHIE

Architecture. — J. A. Gotch. *Architecture of the Renaissance in England*, 1560-1535, Londres, 1894; *The Growth of the English House*, Londres, 1909. — R. Blomfield. *A history of Renaissance Architecture in England* : 1500-1800, Londres, 1897. — W. B. Saunders. *Half Timbered houses of the XVIth and XVIIth centuries*, Londres, 1897. — W. Kent. *Architecture of Inigo Jones*, Londres, 1727. — Horne. Inigo Jones, article paru dans le *Hobby Horse*, 1895. — J. Jones. *Some architectural works of Inigo Jones*, Londres, 1901. — E. B. Chancellor. *Lives of the British architects from William of Wykeham to sir William Chambers*, Londres, 1900. — C. Campbell. *Vitruvius Britannicus*, Londres, 1715. — B. Gerbier. *Counsel and Advice to all Builders*, Londres, 1663. — B. Langley. *Gothic architecture*, Londres, 1747. — L. Phillimore. *Sir Christopher Wren, his Family and his Times*, Londres, 1881. — L. Milman. *Sir Christopher Wren*. Londres, 1908. — T. F. Bumpus, *London Churches*, Londres, 1908. — A. T. Taylor. *The towers and steeples designed by Wren*, Londres, 1881. — G. H. Birch. *London churches of the XVIIth and XVIIIth centuries*, Londres, 1896. — H. Field et M. Bunney. *English domestic architecture of the XVIIth and XVIIIth centuries*, Londres, 1905. — G. H. Lovegrove. *The life, work and influence of Sir John Vanbrugh*, Londres, 1902.

Peinture. — En français : Charles Blanc. *Histoire des peintres*. — Thoré (Burger). *L'école anglaise*, 1 vol. in-4°, Paris. — Thoré. *Les trésors d'art en Angleterre*, 1 vol. Paris. 1865.

— Léonce de Pesquidoux. *L'école anglaise* (1672-1851), 1 vol. in-8°, Paris, 1858. — Feuillet de Conches. *Histoire de l'école anglaise de peinture*, 1 vol. in-8°, Paris, 1882. — Ernest Chesneau. *La peinture anglaise*, 1 vol. in-8°, Paris. — Armand Dayot. *La peinture anglaise*, 1 vol. in-4°, Paris, 1908. — Henri Bouchot. *La femme anglaise et ses peintres*, 1 vol. in-8°, Paris. — Edmond Gosse. *Peintres et graveurs anglais du* XVIIIᵉ *siècle* (pour Kneller, etc.), 1 vol. in-4°, Paris, 1906. — Jules Guiffrey. *Antoine Van Dyck*, 1 vol. in-4°, Paris, 1882. — Émile Michel. *Rubens*, 1 vol. in-8°, Paris, 1900.

En anglais : Horace Walpole. *Anecdotes sur la peinture en Angleterre*, 3 vol. in-8°, Londres, 1849. — Allan Cunningham. *Lives of the most eminent british painters....* Londres, 1830-1833, tome V (pour Jamesone). — Bryan. *Dictionary of painters and engravers*, new edition by Williamson, 5 vol. in-4°, Londres, 1903-1905. — Williamson. *The history of portraits miniature*, 1 vol. in-4°, Londres, 1903. — Lionel Cust. *The National portrait Gallery*, 2 vol. in-8°, Londres, 1901. — Sir Edward Poynter. *The National Gallery*, tome III, in-8°, Londres, 1900. — Ernest Law. *Pictorial Catalogue of the pictures and tapestries in the King's collection at Hampton Court*, 3 vol. in-8°, Londres, 1907. — G. Mouther (traduction). *The history of modern painting*, 3 vol. in-8°, Londres, 1895. — Charlotte C. Stropes. Daniel Mytens in England, *Burlington Magazine*, juin 1910. — Lionel Cust. C. Janson Van Ceulen. *Burlington Magazine*, février 1910. — C. H. Collins. *Lely and the Stuarts portraits painters*, 2 vol. in-8°, Philip Lee Warner, Londres, 1912.

CHAPITRE XIII

L'ART EN SUISSE AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES[1]

Alors qu'en Italie la Renaissance, embrassant toutes les formes d'activité de l'esprit humain, se manifesta particulièrement dans le domaine des arts, elle s'affirma en Suisse, comme d'ailleurs en Allemagne, dans les consciences principalement. La Réforme fut l'événement le plus important de l'histoire suisse au XVIe siècle. Dans ce pays, considéré avec raison comme le berceau de la liberté, le réveil religieux prit un caractère spécial. Tandis qu'en Allemagne il fut personnifié par Luther, c'est-à-dire par un seul homme s'imposant à tous, presque chaque canton suisse eut son Réformateur. Les idées rénovatrices remuèrent profondément l'âme du peuple et furent agitées, en dehors des cercles professionnels, par des laïques, parfois même par des artistes. A Berne, le peintre Nicolas Manuel fut un des promoteurs les plus ardents de la Réforme.

Vers la fin du XVe siècle, le prestige des armées suisses avait atteint son apogée. Comme il n'était en rapport ni avec la prospérité, ni avec la surface géographique de ce petit pays, il ne tarda pas à servir l'ambition de puissances voisines. Les soldats suisses s'engagèrent par groupes sous les drapeaux étrangers et se rencontrèrent souvent dans les batailles comme adversaires. La vie dissipée de ces lansquenets, leurs luttes fratricides déterminèrent bientôt, parmi les esprits idéalistes, un mouvement de réaction qui resserra les liens entre Confédérés, fortifia l'unité du pays et inspira à son art, comme aux autres manifestations de sa pensée, un caractère national plus nettement accentué que par le passé.

1. Par M. Conrad de Mandach.

La Suisse étant voisine de l'Italie, elle aurait dû, semble-t-il, se montrer plus accessible à la Renaissance italienne que l'Allemagne. Nous ne parlons pas du Tessin, qui était alors assujetti aux Cantons souverains, et dont l'art a toujours présenté un caractère méridional. Nous faisons également exception des Ligues grisonnes, plus spécialement pénétrées d'influences italiennes, et qui d'ailleurs étaient reliées par un lien très lâche à l'ancienne Confédération. Sauf ces quelques régions, la Suisse s'est assimilé les éléments de la Renaissance par voie indirecte, grâce à des intermédiaires venus du Nord. Albert Dürer et Holbein ont exercé sur l'art de ce pays une influence profonde. Le premier agit particulièrement sur la tournure d'esprit des artistes, le second forma leurs moyens d'expression.

Le rôle que l'Église avait assumé au moyen âge revient désormais aux bourgeoisies de plus en plus indépendantes et prospères. Bâle, Berne, Zurich et Lucerne dans la Suisse allemande, Genève, Lausanne et Fribourg dans la Suisse française constituent les foyers les plus intenses de cette nouvelle activité artistique.

L'Architecture. — Pendant la première moitié du xvie siècle, le style gothique se maintient avec une rare ténacité. Les principes de construction restent les mêmes qu'au moyen âge. Nous apercevons, dans presque tous les édifices de cette époque, des pièces disposées arbitrairement, des étages bas, des toits débordant sur les murs, des pignons, des tourelles à encorbellement, des fenêtres doubles ou triplées. Les piliers, les linteaux, les cordons continuent à présenter des profils gothiques. Le plus souvent ce ne sont que les encadrements de portes ou de fenêtres qui annoncent, sur les façades, l'avènement d'un esprit nouveau. A l'intérieur, la Renaissance ne s'affirme guère que dans le meuble, à moins que çà et là quelque colonne ne vienne timidement faire allusion au répertoire italien.

Ce n'est pas que les Suisses aient ignoré les conquêtes de la Renaissance italienne. Plusieurs artistes n'auraient pas demandé mieux que de les appliquer. Nous en avons la preuve dans les projets de façade de Holbein. Mais ces hommes d'élite n'avaient pas de prise sur les architectes recrutés parmi les corps de métier, fortement attachés à la tradition, indifférents aux idées nouvelles. Ainsi la peinture, la sculpture et le mobilier furent gagnés à la Renaissance avant l'architecture.

Les Hôtels de Ville de Bâle, de Zoug et de Sursee, avec leurs façades percées d'une rangée de fenêtres, manifestent, sous une forme caractéristique, le style de cette époque. A partir de la seconde moitié du xvie siècle, la Renaissance fait valoir ses droits avec plus d'énergie, sans parvenir toutefois à éliminer complètement les accoutumances d'autre-

fois, sauf dans les rares édifices construits par des architectes italiens. Cette survivance des usages anciens fait que l'architecture suisse passe presque insensiblement, au xviie siècle, de l'influence gothique au système baroque.

Jetons un coup d'œil sur quelques habitations laïques, après quoi, nous passerons en revue des édifices religieux.



Fig. 543. — Geltenzunfthaus, à Bâle.

Lucerne, située sur la route du Gothard, a toujours entretenu des liens étroits avec l'Italie. Nous ne sommes donc pas surpris de rencontrer dans cette cité un des premiers édifices qui se soient montrés exceptionnellement hospitaliers aux formes de la Renaissance. Il s'agit de la maison Göldli, construite en 1524 sur la place des Cerfs, dont la cour, garnie de loges, offre un aspect entièrement méridional. D'autres demeures lucernoises réservent à l'influence italienne une place dans les frontons de portes, décorés de mascarons ou de *Putti* qui soutiennent des écussons de forme florentine. A côté de ces importations, des motifs de style gothique, telles les fenêtres à accolade, les moulures des portails, se conservent à Lucerne jusque vers le milieu du xviie siècle. Un des bâtiments les plus caractéristiques de ce genre est l'Hôtel de Ville, édifié en grande partie dans les années 1602 à 1604, par Antoine Isenmann, originaire de Primosello, dans le val Sesia. Le toit élevé, à pente raide, se combine heureusement avec le bossage des murs. Il ne faut pas confondre cet Hôtel de Ville avec le Palais du Gouvernement lucernois, édifice purement italien, construit en 1556 par Giovanni Lynzo, né à Pergine près de Trente, pour l'avoyer Lux Ritter.

Un mélange pittoresque des deux styles se traduit dans plusieurs habitations aux environs de Lucerne, notamment dans le manoir de Pro, près de Fluelen, érigé en 1578, pour un officier suisse revenu du service de France, et dans la maison Beck-Leu à Sursee.

Bâle possède deux édifices importants, construits vers la fin du XVIe siècle. Ce sont le *Geltenzunfthaus* et le *Spiesshof*. Les façades de ces bâtiments s'adaptent au style de la Renaissance, notamment en ce qui concerne la décoration, tout en laissant subsister, en partie du moins, les formes et la disposition ancienne des fenêtres.

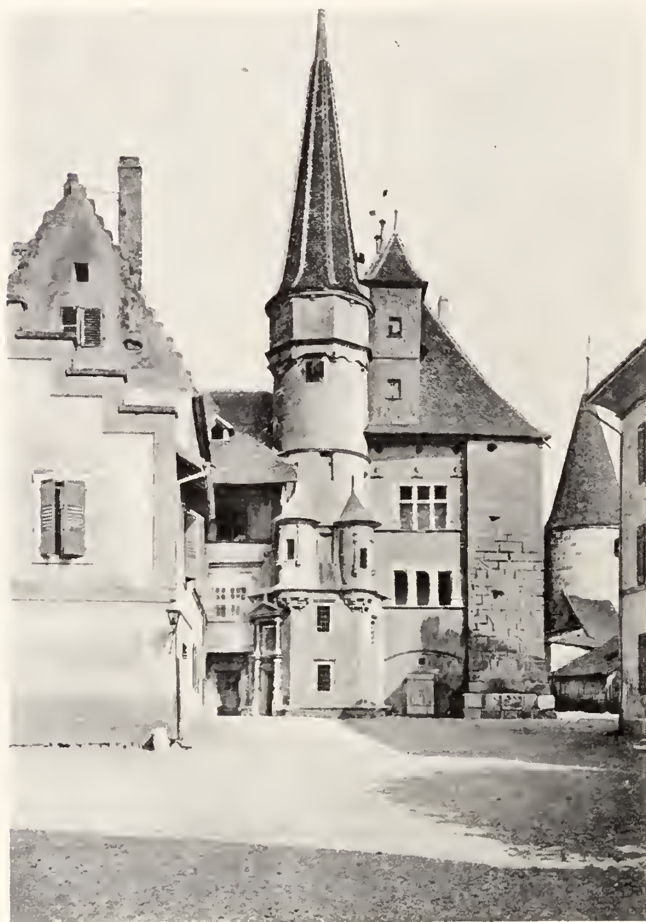


Fig. 544. — Le château d'Avenches.
(D'après Naef, *Le château d'Avenches*, Éditions Fréd. Boissonnas, Genève.)

A Zurich, le style ogival se conserve avec une rare ténacité jusqu'au XVIIIe siècle. La « maison de la Balance » (1637) offre l'aspect d'un hôtel gothique aux nombreuses fenêtres. L'esprit du moyen âge domine encore dans les maisons construites de 1708 à 1723 par les corporations des Charpentiers et du « Safran ». En revanche, l'Hôtel de Ville, élevé dans les années 1693 à 1696, introduit brusquement dans cette cité l'élément baroque mêlé aux formes de la Renaissance classique.

Berne doit son importance architecturale au XVIIIe siècle, c'est-à-dire à l'influence du style français. Nous ne ferons donc mention de cette capitale que pour souligner encore la survivance des traditions médiévales dans les quelques demeures du XVIe et du XVIIe siècle encore conservées. La maison de la Kirchgasse, construite en 1609 et décorée des écussons de May et de Watteville, présente un caractère entièrement gothique.

La Suisse française reste également attachée aux traditions médiévales. Lorsque ses architectes s'inspirent de la Renaissance ailleurs que dans le décor superficiel, ils cherchent leurs modèles en France plutôt qu'en Italie.

Peu d'édifices peuvent rivaliser en Suisse, sous le rapport du pittoresque, avec la Préfecture de Fribourg, édifiée en 1596 par le colonel Jacques Ratzé, revenu du service de France. Les grandes fenêtres accouplées, le toit au profil incurvé, les tourelles appartiennent au moyen âge,



Fig. 545. — Le Munoth, à Schaffhouse.

tandis qu'une loggia à trois étages, reliant le corps principal à une tour, se compose de colonnes et de cintres inspirés du style toscan. Près de Fribourg, le château de Pérolles (1528) offre un exemple charmant de la survivance du gothique flamboyant dans les ornements des fenêtres et des portes, alors qu'à l'intérieur les plafonds à caissons sont traités dans l'esprit de la plus pure Renaissance.

Sous la République de Berne, le château d'Avenches fut doté d'un corps de logis nouveau. Antoine Balanche, de Neuchâtel, en construisit, dans les années 1565 à 1569, la façade et la tour à vis qu'il munit de deux bretèches à encorbellement. Là encore les traditions médiévales s'affirment dans l'architecture, alors que la Renaissance se fait jour dans les ornements. Nous rencontrons dans la contrée avoisinante, notamment

à Bienne, à Cressier et au Landeron, des constructions du même type.

A Neuchâtel, l'hôtel de Longueville, édifié en 1570 par Antoine Wavre, et la maison Marval (1609) accusent les mêmes usages. Mais, ici, le décor plus abondant prend un caractère français.

Les maisons de Genève et de Lausanne conservent également durant le XVIe siècle un aspect médiéval. Au commencement du siècle suivant, Faule Petitot, originaire de la Bourgogne, construit à Genève deux bâtiments importants dans le style classique inspiré de la Renaissance française. Ce sont l'Hôtel de Ville et la maison Turrettini; cette dernière, commandée par un réfugié lucquois, a de vastes et harmonieuses proportions; les divers corps du logis y sont groupés autour d'une cour spacieuse à laquelle donne accès un passage voûté. Dans la façade, mieux ordonnée que celle de l'Hôtel de Ville, les lignes horizontales prédominent. Petitot assimile les méthodes ultramontaines au goût des pays français. Cet hôtel offre d'ailleurs certaines analogies avec des constructions de la vallée inférieure du Rhône.

Le palais Stockalper, à Brigue (Valais), rentre dans la catégorie des rares édifices élevés en Suisse par des architectes étrangers. Cette construction, flanquée de tours imposantes, précédée d'une cour spacieuse où se réunissaient les milices engagées par le propriétaire, reliée à une aile indépendante par une loggia à deux étages, offre un caractère absolument italien. Comme il arrivait parfois en Italie, le projet de la bâtisse fut si grandiose, que sa première mise en œuvre épuisa à elle seule les ressources destinées à l'achèvement de l'ensemble. L'édifice resta donc à l'état de fragment.

L'architecture militaire de la Renaissance est représentée par de nombreux remparts et par quelques châteaux forts qui rehaussent de leurs lignes pittoresques les sites montagneux du pays. Un des exemples les plus frappants de ces constructions est le Munoth de Schaffhouse (1564-1585), dont la rampe unie permettait aux artilleurs de traîner leurs pièces jusqu'au sommet du bastion.

Dans les cantons protestants, les anciennes églises suffisaient amplement au culte. La plupart d'entre elles subirent à l'intérieur des transformations. Elles furent dotées notamment de galeries, semblables à celles qui meublaient le temple huguenot de Charenton, pour permettre à des assemblées nombreuses d'assister à la prédication. Plusieurs constructions nouvelles virent le jour dans les contrées catholiques, durant les XVIe et XVIIe siècles. D'une manière générale, les traditions gothiques y furent respectées plus scrupuleusement encore que dans les constructions profanes. Dans les ensembles où la décoration et le mobilier appartiennent entièrement à la Renaissance, nous rencontrons encore les triples

nefs allongées d'autrefois, les voûtes à croisées d'ogives traitées dans le style flamboyant, les fenêtres à meneaux gothiques.

Les cloîtres de Muri (1554) et de Rheinau se distinguent à peine des constructions analogues du xve siècle, ce qui n'empêche pas les fenêtres de Muri d'être décorées dans le goût classique. L'église des Capucins près de Lucerne et le couvent de Wettingen se prêtent aux mêmes observations. Parmi les édifices religieux les plus caractéristiques de l'époque, l'église de Glis près de Brigue (terminée en 1539) combine des nervures gothiques dans le chœur et des fenêtres ogivales dans les bas-côtés avec des éléments de la Renaissance avancée. L'ossuaire d'Altdorf (1596), l'église des Jésuites à Fribourg (1604-1610), l'église du couvent de Werthenstein, perchée comme un nid d'aigle sur un des contreforts de la vallée de l'Emme (commencée en 1608 par Antoine Isenmann), le sanctuaire à deux étages de Mariastein, érigé de 1648 à 1655 dans le canton de Soleure près de la frontière alsacienne, offrent des mélanges semblables. Deux monuments de Fribourg, l'église des sœurs de la Visitation et celle des Ursulines (édifiées toutes deux à partir de 1653), révèlent plus spécialement l'influence de la Bourgogne. La première se rattache — sauf le décor flamboyant des voûtes — au style de la Renaissance. La seconde est construite, comme tant d'autres édifices contemporains, d'après les principes gothiques et décorée suivant les formules du répertoire classique



Phot. Wehrli S. A., Kilchberg, Zurich.

Fig. 546. — Fontaine de l'Ogre, à Berne.

L'architecte de Saint-Léger à Lucerne (1630 à 1640) s'est inspiré de la Renaissance. Quant aux Jésuites, ils ont mis l'empreinte du style baroque dans leurs églises de Lucerne et de Soleure.

La Sculpture. — Comme en Allemagne, et plus encore qu'en Allemagne, la sculpture de la pierre joue en Suisse un rôle effacé durant la période qui nous occupe. Entièrement soumise à l'architecture, elle sert à décorer les façades, les épitaphes et les fontaines.

Les portails offrent parfois aux tailleurs de pierre l'occasion d'exercer leur ciseau. Ceux de la maison Göldli à Lucerne (1524) sont encore pénétrés d'esprit gothique. A Coire, l'entrée de l'Hôtel de Ville (1546) marque un progrès par l'unité et l'harmonie du style. Un portail de l'hôtel des abbés de Saint-Gall à Wyl (1562) paraît une sculpture de bois lourde, transposée dans la pierre. L'hôtel de Longueville à Neuchâtel offre des motifs plus variés et mieux imaginés. A mesure que nous progressons vers le milieu du XVIIe siècle, nous voyons le sentiment de la mesure et des proportions s'accuser, surtout dans la Suisse française. L'entrée de la maison Turrettini à Genève, avec ses pilastres doriques et son fronton triangulaire, est d'un goût classique.

Les épitaphes de cette époque, fort nombreuses, manquent souvent de simplicité et de légèreté. Notons la dalle funéraire de Pierre d'Englisperg à Saint-Jean de Fribourg (1544) et celle de Jean Christophe Giel de Gielsberg dans l'église de Tänikon (1546), ainsi que plusieurs épitaphes dans le cloître de la cathédrale de Bâle, dans le « Münster » de Berne et à Saint-Pierre de Genève.

Les fontaines, qui portent au centre du bassin une colonne entourée de reliefs et couronnée d'une image populaire, ont sollicité la collaboration des sculpteurs dans une plus forte mesure que tous les autres monuments suisses de l'époque. Bâle, Berne, Fribourg, Lausanne, Moudon, Orbe, le Landeron et d'autres cités possèdent des fontaines de ce genre. Se conformant à l'esprit de la Renaissance, le support, qui était primitivement un pilier, se transforme peu à peu en une colonne munie d'un chapiteau grec. Le sculpteur Hans Geiler, originaire de Franconie, admis à la bourgeoisie de Fribourg en 1517, mort en 1562, fut l'auteur de quelques-unes des fontaines les plus réputées de Fribourg et de Berne. La *Samaritaine* de Fribourg (1552) passe pour son chef-d'œuvre. En outre, il est l'auteur présumé des fontaines de Berne, connues sous le nom du *Joueur de cornemuse* et de l'*Ogre*, dont les colonnes sont entourées d'enfants s'ébattant en rondes joyeuses.

La Peinture. — Pour reprendre l'histoire de la peinture suisse au point où nous l'avons laissée (t. III, 1re partie, p. 292), il convient de

mentionner un artiste qui, tout en appartenant au moyen âge, établit un trait d'union entre l'école du xve siècle et les ateliers de la Renaissance. Ce peintre, dont le nom n'a pu encore être identifié, est dénommé provisoirement « le maître à l'œillet », parce qu'il signe la plupart de ses œuvres d'un œillet blanc et d'un œillet rouge entre-croisés. Son œuvre principal se trouve à Berne. Le Musée des Beaux-Arts de cette ville possède une *Annonciation* ainsi que des fragments de retable provenant de l'ancienne Collégiale et figurant des épisodes de la *Vie de saint Jean-Baptiste*. Un ensemble de sa main, daté de 1494, décore le jubé de l'ancienne église des Dominicains, devenue aujourd'hui « l'église française » de Berne. Une fresque munie de sa signature et figurant *saint Christophe, saint Roch et saint Martin* a été découverte en 1913 dans cette même église. D'autres fresques (de 1498), qui embellissaient autrefois le réfectoire d'été des Dominicains, ont été transportées au Musée historique de Berne. Nous rencontrons encore de ses peintures à Kirchdorf (canton de Berne), au Musée de Budapest et à Küstrin.



FIG. 547. — Le Maître à l'œillet : L'Apparition de l'Ange à Zacharie.
(Musée des Beaux-Arts de Berne.)

Cet artiste se rattache à l'école de Conrad Witz par la conception réaliste et plastique de son art. Son faire, influencé par Schongauer, est plus souple que celui du maître bâlois; mais il respire la même franchise. Son dessin rigoureux serre de près le modèle. Ses couleurs sont vives, éclatantes et savoureuses. Le « maître à l'œillet » de Berne nous dépeint ce qu'il voit avec la concision d'un réaliste. Il ne met dans ses œuvres ni emphase ni drame.

Des savants ont proposé d'identifier ce peintre avec Heinrich Bichler, l'artiste bernois le plus en vue de l'époque, si l'on en juge par les pièces d'archives. Bichler fut chargé en 1480 de peindre, pour la salle du Conseil de Fribourg, un grand tableau figurant la *Bataille de Morat*. En cette même année, le conseiller Jean Favre lui commanda un retable pour l'église des Cordeliers de Fribourg. Or, des peintures marquées de deux œillets se trouvent actuellement encore dans cette église. Toutefois, les

rapprochements qu'on a pu établir lors d'une récente exposition de Primitifs à Zurich entre le « maître à l'œillet » de Berne et celui de Fribourg ont prouvé qu'il s'agissait de deux personnalités distinctes qui usaient d'un signe semblable. L'identification du « maître à l'œillet » avec Heinrich Bichler est donc assez problématique.

D'autres artistes signant leurs œuvres de deux œillets ont laissé des traces au Landeron (le tableau est actuellement au Musée de Neuchâtel), à Zurich, dans les environs du lac de Constance, dans l'Allemagne du Sud et dans le Tyrol.

C'est à Fribourg que Hans Fries vit le jour vers 1465. Cet artiste représente dans la Suisse romande une phase intermédiaire entre le « maître à l'œillet » et Nicolas Manuel, et s'affirme comme le meilleur peintre dans la Suisse centrale pendant les années 1500 à 1515. Il est disciple de Bichler en 1480, puis il séjourne à Bâle de 1487 à 1497. Revenu à Fribourg en 1499, il y devient peintre officiel durant les années 1501 à 1512. Durant cette période, il exécute plusieurs œuvres pour son gouvernement, entre autres un *Jugement dernier*. Comme ses devanciers du moyen âge, il est aussi employé à la peinture et à la dorure d'ouvrages sculptés. A partir de 1512, il séjourne à Berne, puis il meurt peu après 1518.

La célébrité de Hans Fries parvint jusqu'en France. Du moins, Jean Pellerin, dit Viator, chanoine de Toul, ancien chancelier de Comynes, le mentionna-t-il, à côté des plus grands maîtres de son temps, dans son *Traité de perspective* paru en 1521 :

> O bons amis, trespasses et vivens,
> Grans esperiz, zeusiens, apelliens
> Decorans France, Almaigne et Italie,
> Geffelin, Paoul et Martin de Pavie
> . . . .
> Le Pelusin, *Hans Fris* et Leonard.
> . . . .

Jetons un regard sur les principaux ouvrages de ce peintre. Des dessins illustrant une chronique des guerres bourguignonnes (conservée à Fribourg) ont été reconnus comme étant de sa main. Ces vignettes, sommairement traitées, datent de la jeunesse de Fries et révèlent un esprit satirique. L'artiste s'inspire fréquemment, en cette période initiale, du maître E. S., dont il connaît surtout les cartes à jouer.

La peinture la plus ancienne que nous connaissions de lui, une *Sainte Famille*, ayant fait partie de la collection Robinson, de Londres, peut être datée des environs de 1500. Quatre petits panneaux de 1501, au Musée germanique de Nuremberg, dont un *Saint François stigmatisé*, sont d'un style plus libre, tout en dénotant l'influence du « maître à l'œillet ». La galerie de Schleissheim conserve les volets du *Jugement dernier* exécuté

pour le gouvernement de Fribourg dans les années 1501 à 1506 (?). Au Musée historique et dans l'église des Cordeliers de Fribourg se trouvent plusieurs de ses ouvrages, dont deux *Miracles de saint Antoine de Padoue* (1506) enlevés avec verve. Le Musée national de Zurich possède les peintures les plus remarquables de l'artiste. Datés de 1505, ces panneaux, représentant des scènes empruntées à la *Vie de saint Jean l'Évangéliste*, se distinguent par les gestes mesurés, par la beauté des expressions et par le charme du paysage. Les ensembles conservés au Musée de Bâle, faisant allusion aux vies de la *Vierge* et de *saint Jean-Baptiste*, ont un relief métallique et paraissent privés d'atmosphère.



Fig. 548. — Hans Fries : Visions de saint Jean l'Évangéliste.
(Musée national suisse, à Zurich.)

Nous ne connaissons aucun portrait de sa main. N'est-il pas cependant probable qu'il a eu l'occasion de cultiver ce genre de peinture si recherché de son temps ? Sans doute, les collections cachent-elles sous des noms étrangers, ou sous le voile de l'anonymat, des effigies que la critique lui restituera peut-être un jour.

Hans Fries a subi tour à tour l'influence du « maître à l'œillet », de Schongauer et de Dürer. Son naturalisme, parfois un peu trivial, le pousse à exagérer la violence des gestes dans ses compositions mouvementées. Il agite volontiers ses draperies. Sa force réside dans l'arabesque et dans les lointains, dont il rend l'atmosphère et les lignes pittoresques, ouvrant ainsi la voie aux charmantes improvisations de Nicolas Manuel.

Le peintre Hans Boden, qui exécuta, pendant le premier quart du XVIe siècle, plusieurs retables à Berne et à Fribourg, s'impose à notre

attention par son sentiment décoratif, par son brillant coloris et surtout par les paysages inspirés qu'il a su introduire au fond de ses tableaux. Son frère Jacques Boden est l'auteur de la peinture que nous reproduisons ici et qui représente l'*Avoyer Jacques de Watteville, sa femme et ses enfants prosternés devant sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus et patronnés par leurs saints.*

Dans la petite cité de Stein, située au bord du Rhin, le couvent de Saint-Georges conserve des fresques, datées de 1515 à 1516, représentant des épisodes de l'histoire de Rome et de Carthage. Bien qu'exécutées avec une certaine adresse, ces peintures empruntent leur intérêt aux



Phot. H. Völlger.

Fig. 549. — Jacques Boden : L'Avoyer Jacques de Watteville et sa famille protégés par des saints.

(Collection particulière, à Berne.)

sujets plus qu'à la facture. La laïcisation de l'art dans l'enceinte même d'une maison religieuse décèle un mouvement d'idées qui prépare la Réforme. Près de ce couvent, la façade de la « maison de l'Aigle blanc » a conservé, à travers de nombreuses restaurations, des peintures exécutées de 1520 à 1525. Leurs sujets — est-il besoin de le dire? — ont un caractère entièrement profane. Le peintre, qui est au courant de la Renaissance italienne, emprunte ses modèles à des cahiers de dessin, sans les adapter à l'ensemble architectural de la façade. Son œuvre donne l'impression d'une mosaïque privée de plan général. Ce fut Holbein qui le premier, dans la maison Hertenstein à Lucerne et surtout dans son projet pour la « maison de la danse » à Bâle, unifia le programme de la décoration et le soumit à une idée directrice en harmonie avec l'architecture du bâtiment.

Holbein, bien que revendiqué par l'école allemande, appartient à la Suisse. C'est à Bâle qu'il s'est formé. C'est pour des villes suisses qu'il a travaillé durant sa jeunesse et jusqu'à sa première maturité. Bâle eut pleine conscience des liens qui l'unissaient au maître. Le gouvernement de

cette cité ne chercha-t-il pas à le retenir lors de son retour d'Angleterre? Plus tard, Bâle s'efforça de conserver tout ce qu'elle put recueillir de son œuvre, tandis que Nuremberg laissa se disperser aux quatre vents les ouvrages d'Albert Dürer! Holbein a réalisé un idéal conforme à la mentalité suisse. Si, pendant les années qu'il passa en Angleterre, il s'est assimilé le tour d'esprit qui régnait sur les bords de la Tamise, il a continué à se servir — si j'ose dire — d'un langage artistique qu'il avait appris dans un des centres les plus cultivés du haut Rhin, dans cette cité universitaire où l'illustre Érasme avait fixé sa résidence, afin de pouvoir y travailler en toute liberté. C'est pourquoi la peinture suisse se ressent profondément de l'influence exercée sur elle par une telle autorité. A côté de Holbein — il faut le reconnaître — les autres peintres de ce pays sont refoulés au second plan. Il en est cependant dont l'œuvre mérite d'être signalé.



FIG. 550. — Nicolas Manuel : Saint Luc peignant la Vierge.
(Musée des Beaux-Arts de Berne.)

Nicolas Manuel Deutsch de Berne (1484-1530), à la fois peintre, poète, diplomate, soldat et fonctionnaire, incarna la Renaissance dans son universalité. Sa famille, originaire de pays allemands, avait été fixée à Chieri, près de Turin, où elle avait pris le nom d'« Alamand ». Son père, l'apothicaire Emmanuel Alamand, était venu s'établir à Berne et avait épousé dans cette cité une fille du chancelier d'État Frickhart. Nicolas, traduisant le nom de son père en allemand, s'appela *Deutsch* jusqu'à l'époque de son mariage (1509). A partir de cette date, il ne se nomma plus que Manuel. Seule, dans son monogramme, l'initiale *D* qui suivait le *M* continua à rappeler son nom patronymique.

Les premières commandes importantes qui lui furent adressées datent de 1517. En cette année Manuel décora de peintures le chœur de la Collégiale de Berne. Puis il peignit au couvent des Dominicains une *Danse macabre* pleine de portraits contemporains, dont seules les copies,

exécutées, en 1649, par Albert Kauw (au Musée historique de Berne), ont été conservées. En 1518, il évoqua sur une façade, près de la fontaine de Moïse, *Salomon sacrifiant aux idoles*. De cette même année date également une série de gravures sur bois figurant *les Vierges sages et les Vierges folles*.

Sous le drapeau bernois, Manuel prit part en 1522 à la fameuse expédition d'Italie, qui se termina par la défaite de la Bicoque et la trahison de Ludovic le More. Il en éprouva une sanglante humiliation et stigmatisa les lâches lansquenets du camp adverse en une suite de vers indignés.



Phot. Hanfstaengl.

FIG. 551. — Nicolas Manuel : La Décollation de saint Jean-Baptiste.

(Musée de Bâle.)

Après son retour à Berne, il s'occupa des stalles de la Collégiale. Son rôle se borna probablement à fournir quelques dessins aux constructeurs de cet ensemble et à rédiger le texte des phylactères, qui s'inspire de tendances réformatrices. Ces stalles étaient peu avancées lorsque, en 1523, Manuel quitta Berne pour assumer l'administration du bailliage de Cerlier (Erlach). Dès ce moment, il consacra le meilleur de son temps à sa carrière politique. Toujours combatif, il mit son talent d'écrivain au service de la Réforme et publia plusieurs écrits de polémique religieuse.

L'œuvre artistique de Nicolas Manuel embrasse les genres les plus divers (peintures, vitraux, gravures), représente aussi bien des sujets profanes que des thèmes bibliques et dénote des influences multiples. Manuel a subi l'ascendant du « maître à l'œillet », de Hans Fries, de Hans Baldung Grien. Il a connu les gravures d'Albert Dürer (ainsi que le démontre son *Jugement de Pâris*, à Bâle), sans s'être toutefois assimilé l'esprit de ce maître. Comparé au « maître à l'œillet » qui n'est qu'un

praticien honnête, Nicolas Manuel représente un esprit nouveau. Il a voyagé, l'œil ouvert et l'esprit alerte; il a pris contact en Italie avec la Renaissance italienne. Il regarde le monde avec émerveillement. Au lieu de représenter l'existence banale d'une main assidue, il cherche à rendre la vie en ce qu'elle a d'instantané et de caractéristique. Il happe au passage le geste parlant, les jeux de physionomie expressifs. Son art est pénétré d'un souffle vivant. Avec cela, il est peintre dans l'âme, et l'on pardonne difficilement à sa carrière diffuse de ne pas l'avoir laissé entièrement à son art.

Ses principales œuvres sont conservées aux musées de Berne (*Saint Luc peignant la Vierge*, *Naissance de la Vierge*, *Combat entre le Christianisme et le Paganisme*, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, trois portraits d'hommes parmi lesquels sa propre effigie), de Bâle (*Sainte Anne*, *Pyrame et Thisbé*, le *Jugement de Pâris*, *Lucrèce*, *Bethsabée*, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, etc., plusieurs dessins). M. Engel Gros a fait don au Musée de Bâle d'un vitrail opposant le confédéré fruste d'antan au damoiseau dont les dissipations indignaient si fort le chroniqueur bernois Diebold Schilling. Celui-ci, interrompant son récit, s'écriait : « Ces maudits soldats ont amené de l'étranger un luxe inouï; on veut avoir partout des meubles, des vitraux de grand prix, ainsi que des bijoux et des vêtements recherchés! » D'après un critique récent, ce vitrail, dont le dessin était attribué par tradition à Nicolas Manuel, aurait été exécuté par le peintre verrier Hans Funk (1470 à 1539), auteur de trois portraits d'hommes aux musées



FIG. 552. — Hans Asper : Wilhelm Fröhlich.
(Musée de Soleure.)

de Bâle, de Berne et de Vienne, signés des initiales H. F., remarquables autant par la vigueur du dessin que par l'éclat du coloris.

Nicolas Manuel eut un fils, Jean Rodolphe (né en 1525), qui suivit une carrière administrative tout en établissant des modèles de vitraux et l'illustration de volumes imprimés.

Une des personnalités les plus notables de cette époque, Urs Graf de Soleure (1484 à 1527 ou 28), a laissé dans ses œuvres une image fidèle et suggestive de ce qu'étaient alors les lansquenets suisses. Il a représenté ces hardis guerriers aux mœurs frustes dans les batailles, dans la vie des camps, brandissant leurs armes ou sacrifiant avec désinvolture à Bacchus ainsi qu'au dieu de l'Amour. L'artiste mena lui-même une vie de bohême, séjournant tour à tour à Soleure, à Zurich, à Bâle et à Strasbourg. Il prit part, en 1515, comme Manuel, à la campagne d'Italie, et finit par élire domicile à Bâle, où sa vie dissipée et sa brutalité lui attirèrent une condamnation à plusieurs mois de prison. Urs Graf travailla souvent pour des éditeurs de Strasbourg, et fut un des premiers, parmi les graveurs cisalpins, à utiliser l'eau-forte. Influencé tout d'abord par Schongauer, il subit plus tard l'ascendant de Jean Wechtlin. Ses gravures sur bois les plus accomplies sont la *Prière* (1514), la *Famille de satyres* (1520) et les *Bannerets des treize cantons* (1521). Quant à ses dessins, ils sont d'une rare vigueur; mais les poses de ses personnages ainsi que ses draperies pèchent par un maniérisme obstiné. La plupart d'entre eux sont des projets de gravure, de ciselure ou de vitraux. Ses peintures sont peu nombreuses.

A Zurich, Hans Leu le jeune (1490(?) à 1571) représente les tendances de Dürer, de Hans Baldung Grien et d'Altorfer. Moins habile que Graf, il parvient néanmoins à donner un certain charme à ses mises en scène, surtout à ses paysages, qui sont aérés, lumineux et clairs. Parmi ses tableaux, *Saint Jérôme* (1515) et *Orphée* (1519), au Musée de Bâle, fournissent des spécimens caractéristiques de son style. Engagé comme plusieurs de ses confrères dans les milices de son canton, il fut tué à la bataille de Zugerberg. Son disciple Hans Asper (1499 à 1571), artiste sincère, consciencieux, mais prosaïque et d'une minutie un peu pédante, a fait les portraits des hommes politiques et des écrivains ayant vécu à Zurich dans les années 1524 à 1571. Il a peint aussi des effigies en dehors de sa ville natale, ainsi *Wilhelm Fröhlich* de Soleure (1549), qui était capitaine au service de la France. En outre, il a décoré des façades et collaboré à des ouvrages illustrés.

Durant la seconde moitié du XVI[e] siècle, la peinture suisse est représentée par deux artistes de mérite, dont les noms universellement célèbres mettent dans l'ombre les personnalités secondaires qui se sont attachées

à leurs pas. Il s'agit de Tobias Stimmer, de Schaffhouse, et de Jost Ammann, de Zurich. Le premier, né en 1539, a été, selon toutes vraisemblances, l'élève de Hans Asper. Ce fut à Zurich qu'il peignit en 1564 les portraits du banneret *Hans Schwytzer* et de sa femme, conservés au Musée de Bâle ; ces œuvres, exécutées de main de maître, mettent en évidence, avec une rare franchise, le caractère des modèles, représentants expressifs d'une classe sociale qui contribuait alors à diriger les destinées de la Suisse. De retour à Schaffhouse dès 1565, Stimmer acheva de décorer cinq ans après la « Maison du chevalier » d'un ensemble qui se distingue des ouvrages similaires exécutés antérieurement, même par Holbein, par l'unité absolue du programme et par l'harmonie complète de l'architecture totale et des surfaces peintes. A ce moment-là Stimmer travaillait déjà pour des éditeurs strasbourgeois. Cette activité l'amena à se fixer définitivement dans la capitale de l'Alsace à partir de 1570. Tout en illustrant des livres, il peignit l'horloge de Strasbourg de 1570 à 1574. Parmi ses œuvres gravées, le *Fechtbuch*, le *Tir à Strasbourg en 1576* et la *Bible* parue en 1576 chez Gwarin à Bâle sont les plus importantes. Cette dernière notamment devint une source d'inspiration où puisèrent de nombreuses générations d'artistes. La réputation grandissante du maître lui valut un appel du Margrave Philippe II qui le chargea d'exécuter plusieurs portraits de famille au château de Baden-Baden. En 1582, Stimmer fut reçu bourgeois à Strasbourg et mourut deux ans après. Son œuvre peinte est supérieure à celle de Hans Asper par le coloris et surtout par le style. Sans renoncer à indiquer nettement les contours, Stimmer a une perception plus nette des masses et un modelé plus ample. Son mérite principal réside toutefois dans ses gravures et dans ses projets de vitraux, qui révèlent une imagination créatrice, un tempérament alerte, une grande souplesse de main.



Phot. Hanfstaengl.

Fig. 553. — Tobias Stimmer : Le bourgmestre Schwytzer.

(Musée de Bâle.)

Sa plume facile traduit les tendances baroques de son temps. En lui

s'affirme néanmoins la personnalité la plus forte que l'art suisse du XVIe siècle ait produite après Holbein.

Jost Ammann, de Zurich (1539 à 1591), a été presque uniquement dessinateur de vitraux et graveur. Il dut ses premières leçons à des peintres verriers de sa ville natale, notamment à Nicolas Bluntschli. Vers 1550, il quitta Zurich. Nous ne connaissons pas les endroits qu'il habita immédiatement après son départ. Quoi qu'il en soit, les illustrations de la *Bible* de Francfort (1564) témoignent de l'influence exercée sur lui par des artistes bâlois, tels les verriers Balthasar Hahn et Louis Ringler. S'étant mis en rapport avec l'éditeur de Virgile Solis, il acheva l'œuvre de cet artiste après la mort de celui-ci. Il se fixa à Nuremberg et fréquenta dans cette ville un cercle choisi d'écrivains et de savants. Hans Sachs, dont il illustra le livre intitulé *Beschreibung aller Stände*, et Wenzel Jamnitzer devinrent ses amis. En 1577, après avoir perdu ses proches parents à Zurich, il se laissa octroyer la bourgeoisie de Nuremberg.

Jost Ammann tient une place importante dans l'histoire de la gravure allemande. Habile dessinateur, il ne parvient pas — malgré la sincérité de son art — à s'affranchir du maniérisme qui règne dans son entourage. Son œuvre gravé, qui est très abondant, nous documente sur les mœurs allemandes de son époque.

Parmi les artistes suisses restés autochtones, Humbert Mareschet, originaire du Canton de Vaud, se fit apprécier à Berne, où le Musée historique conserve de fiers *Bannerets* dus à sa main. A Bâle, Hans Bock le Vieux décora l'intérieur de l'Hôtel de Ville de plusieurs ensembles pénétrés d'influences italiennes.

C'est en vain que nous chercherions en Suisse, durant la seconde moitié du XVIe siècle, un peintre comparable à Nicolas Manuel. Les deux artistes les plus marquants de cette époque, Tobias Stimmer et Jost Ammann, ne résistèrent point aux appels de l'étranger, et ceux qui, dans leur pays natal, restèrent fidèles aux traditions, furent amenés par les circonstances à se consacrer aux arts mineurs, surtout au vitrail.

Au XVIIe siècle Matthieu Merian (né à Bâle en 1593, mort à Schwalbach en 1650) acquit une réputation dont sa patrie d'origine s'enorgueillit — aujourd'hui encore — à juste titre.

Il fut un des premiers paysagistes de marque et devint chef d'école. Fils du conseiller Walter Merian, il se forma à Zurich de 1609 à 1613, dans l'atelier du peintre verrier Dietrich Meyer, et subit l'influence de Christophe Murer (1558-1614). Il parcourut la France et les Pays-Bas (1613 à 1615), et grava de nombreuses planches d'après des esquisses faites au cours de ses pérégrinations. Des paysages pleins de sentiment, dessinés aux environs de Bâle dans les années 1620 à 1624, marquent

l'apogée de sa carrière d'artiste. A partir de cette année 1624, il fixa sa résidence à Francfort, pour diriger la maison d'édition de son beau-père défunt, Charles de Bry. Les œuvres qu'il exécuta dès lors se ressentirent forcément de l'intérêt et du temps qu'il était obligé de donner aux affaires. En 1635 parut son *Theatrum europeum*, ouvrage célèbre, mais inférieur à ses planches de jeunesse. Ses *Topographies*, par contre, contiennent des gravures exécutées durant sa meilleure période.



Fig. 554. — Nicolas Manuel : Projet de vitrail.
(Musée de Bâle.)

Samuel Hofmann, né à Zurich en 1591 ou 1592, dessinait déjà fort bien lorsqu'il eut l'idée de quitter sa patrie pour entrer dans l'atelier de Pierre-Paul Rubens. Les leçons du grand homme lui profitèrent. Il alla se fixer dans la suite à Amsterdam pour y peindre des portraits aussi bien que des morceaux d'histoire. Il s'y maria. Mais la nostalgie de son pays natal l'envahit au point de le décider, en 1624, à rentrer à Zurich. Il s'y fit apprécier par quelques œuvres que possède aujourd'hui le Musée de peintures de cette ville. Samuel Hofmann mourut à Francfort en 1648.

C'est à Zurich également que travailla Conrad Meyer (1618-1689), élève de Matthieu Merian. Il peignit des portraits, des scènes d'histoire et des vues de villes. Il grava à l'eau-forte. La facilité avec laquelle il abordait tous les genres l'entraîna, surtout vers la fin de sa carrière, à négliger la forme au profit d'une production de plus en plus abondante et de plus en plus routinière.

A Schaffhouse, Hans Kaspar Lang (1571 à 1645) se distingua autant

par sa carrière politique, dont il gravit l'échelon suprême en devenant bourgmestre, que par ses peintures.

Un graveur de talent, originaire des Grisons, Martin Martini (1565 à 1610), nous a laissé plusieurs plans de villes ainsi qu'une vue de la *Bataille de Morat* (publiée en 1609). A Lucerne, les visiteurs parcourent avec intérêt la *Danse macabre* dont Caspar Meglinger a décoré le « Pont du Moulin ».

Les patriciens bernois ont occupé, durant le xviie siècle, plusieurs portraitistes. L'un d'entre eux, Barthélemy Sarburg, né à Trèves en 1590, formé vraisemblablement dans l'ambiance de J. A. Ravenstyn, séjourna à Berne vers 1620 et peignit l'avoyer Sager, ainsi que plusieurs autres membres du gouvernement. Plus tard, ce fut Jean Dünz qui devint le portraitiste attitré de cette ville. Son activité la plus féconde s'étendit de 1680 à 1700. Quant à Joseph Werner (1657 à 1710), nous examinerons son œuvre dans le prochain chapitre consacré à l'art suisse.



Phot. H Völlger.

Fig. 555. — Vitrail bernois de 1534.
(Collection particulière, à Berne.)

Les Vitraux. — Le xvie siècle a été la période la plus prospère du vitrail suisse. Dans son ouvrage encyclopédique intitulé *Aller Praktiken Grossmutter* (1574), Frischart compara l'abondance des vitraux en Suisse à la masse des pommes de pin dans la Forêt Noire, à la quantité d'eau à Venise, etc., etc. En effet, l'habitude des donations, dont nous avons parlé (t. III, 1re partie, p. 298), prit un essor nouveau durant cette période. Ce ne furent plus les grandes verrières religieuses, cycles iconographiques déployant leurs fulgurantes couleurs au travers des baies ogivales, — comme dans le chœur de la cathédrale de Berne, — qui occupèrent les artistes, mais de petits panneaux de verre, transportables, figurant le blason du donateur entouré de personnages et de décorations florales, architectoniques ou linéaires, destinées à égayer de leurs couleurs vives et transparentes les édifices publics et les habitations privées.

Le patriotisme suisse trouva dans ces œuvres un moyen de s'affirmer par des allusions aux coutumes et à l'histoire du pays. Ces porte-bannières à plumache, fièrement campés dans leurs pourpoints éclatants, protégeant l'emblème de leur cité, symbolisaient aux yeux des Confédérés l'idéal du guerrier audacieux. La nation suisse revivait ses glorieux souvenirs en présence de ces vitraux qui exaltaient sous une forme attrayante la valeur de ses soldats. Aussi voyons-nous, dans le cloître de Wettingen, des faits de l'histoire suisse prendre la place des sujets traditionnels de l'Évangile pour être mis en parallèle avec des épisodes de l'Ancien Testament.



Fig. 556. — Lucas Schwarz : Vitrail.
(Musée historique de Berne.)

L'histoire du vitrail suisse est liée à celle de la gravure. De là provient que l'art du vitrail se développa surtout dans les centres intellectuels où prospéraient des imprimeurs. La plupart des peintres suisses qui s'occupaient de gravure dessinaient aussi des cartons de vitraux (fig. 554), et plus ces peintres étaient considérables, plus l'influence qu'ils exerçaient sur cette spécialité était décisive. Holbein — est-il besoin de le dire ? — contribua plus que d'autres à former le style du vitrail suisse.

Ces ensembles coloriés sont d'aspect varié. Leur forme est tantôt rectangulaire, tantôt arrondie. Le type le plus fréquent présente un ou deux écussons soutenus par des tenants héraldiques, ou accompagnés de guerriers, le tout encadré d'un arc de triomphe dont les éléments sont empruntés soit à l'architecture, soit à la flore. C'est dans ces encadrements, où s'agencent les éléments les plus divers (colonnes, chapitaux, cintres, corniches, enroulements stylisés, branchages, etc.), que s'affirment d'une

part les traditions locales et d'autre part le goût personnel de l'artiste. Souvent, les blasons sont surmontés de petites compositions traitées en hors-d'œuvre : batailles, épisodes de la vie rurale, illustrations de métiers, tirs, etc. Ce qui d'ailleurs donne à ces vitraux leur charme, c'est moins le dessin que les couleurs vives, transparentes et variées, qui rehaussent de leur éclat le sujet représenté et le parent d'un air de fête.

La coutume des donations faisait rayonner l'art du vitrail dans le pays entier et jusque dans les localités les plus insignifiantes. Les églises, les cloîtres, les hôtels de ville, les résidences de corporations, les habitations privées et les auberges étaient décorées de petites verrières. Au XVIIIe siècle, lorsque cette industrie fut sacrifiée au goût du grand art, de nombreux vitraux — surtout dans les demeures particulières — furent détruits. Puis, au XIXe siècle, une appréciation plus intelligente de leur valeur en fit entrer une quantité considérable dans les musées. Des spécimens passèrent les frontières. Aujourd'hui, les églises, les hôtels de gouvernement, les monastères et surtout les musées — notamment le Musée national de Zurich et le Musée historique de Berne — conservent les meilleurs exemplaires de cet art.

Un des ensembles les plus impressionnants que nous rencontrions au seuil du XVIe siècle sont les vitraux de l'église de Maschwanden, datés de 1508, au Musée national de Zurich. Des saints, se détachant sur un fond damassé, ont à leurs pieds des écussons de villes, de cantons souverains et d'évêchés. Tandis que ces compositions se rattachent aux vitraux religieux du moyen âge, l'ensemble exécuté en la même année à Berne par Lucas Schwarz pour l'église de La Lenk (au Musée de Berne) offre un aspect nouveau. L'œuvre est composée de deux pièces. Dans l'un des compartiments se gravent les armes de la localité ; dans l'autre, un solide porte-drapeau empanaché s'enlève sur un paysage. A Sumiswald, dans une ancienne église de l'ordre teutonique, une série de vitraux datés de 1512 représente des prieurs munis de leur blason, agenouillés chacun devant leur saint. Un artiste bernois, Hans Sterr (mort en 1516) est l'auteur de plusieurs verrières décorant l'église de Jegistorf (*Saint Vincent*, la *Madone*, *Saint Acatius*, l'écusson de Berne). Hans Funk, dont nous avons mentionné trois tableaux, travailla spécialement pour la famille d'Erlach à Hindelbank (1519), à Spiez et à Einigen (lac de Thoune). Il exécuta plusieurs vitraux pour l'Hôtel de Ville de Lausanne (1528). Son style est plein d'envergure et sa palette offre des tonalités brillantes. Lauperswyl possède de beaux vitraux datés de 1512 à 1521. Cette période de 1500 à 1525 fut particulièrement favorable au développement du vitrail à Berne.

L'Hôtel de Ville de Bâle (1519), l'église de Saint-Saphorin (1530) et la résidence municipale de Rheinfelden (1532 à 1533) conservent des ensembles remarquables qui acheminent l'art du vitrail suisse vers la

période de son développement. Cet apogée est représenté par deux artistes de Zurich : Carl von Egeri (né entre 1510 et 1515, mort en 1562) et Nicolas Bluntschli (...1525 à 1605). Le premier, dessinateur habile, coloriste délicat, a exécuté dans les années 1557 à 1562 l'admirable série des vitraux de Muri, conservée actuellement au Musée d'Aarau. Il est en outre l'auteur de plusieurs ouvrages visibles à Stein (sur le Rhin) et au Musée national. Ses lansquenets ont un port élégant. Dans ses décorations nous admirons tour à tour l'invention et l'harmonie des couleurs finement nuancées. Son disciple Nicolas Bluntschli n'égale ni la beauté de sa palette ni la finesse de son dessin. Les meilleurs ouvrages de ce dernier, provenant du couvent de Tänikon (1558 à 1559), sont conservés, en partie du moins, au Musée national de Zurich. Ils représentent sur un fond azur la *Passion* d'après Schongauer et d'après Albert Dürer. Un autre peintre verrier de Zurich, Jodocus Murer, livra plusieurs spécimens au couvent de Wettingen, dont le cloître contient un ensemble important de vitraux datés de 1517 à 1615.



Fig. 557. — Carl von Egeri : Vitrail.
(Musée national suisse, à Zurich.)

Vers la fin du xvie siècle, Christophe Murer (Zurich), Daniel Lindtmayer de Schaffhouse, qui fut disciple de Tobias Stimmer, Ludwig Ringler de Bâle tiennent la tête du mouvement. Pendant ce temps, les ateliers bernois ne restent pas inactifs, mais ils ne produisent aucun artiste capable de rivaliser avec Egeri.

Au xviie siècle, la décadence du vitrail s'accentue rapidement. Il existe cependant quelques ensembles importants de cette époque, notamment au Musée national. D'autre part, Hans Jacob Dünz, originaire de

Brugg, établi dans la suite à Berne, le père du portraitiste Jean Dünz, dessine plusieurs vitraux dont les traits satiriques répondent à l'esprit de son entourage.

Le Meuble et l'Orfèvrerie. — Les musées suisses conservent plusieurs pièces meublées qui nous reportent aux habitudes d'autrefois. Les murs y sont généralement lambrissés, les plafonds à caissons présentent des motifs plus ou moins compliqués. Des dressoirs, des bahuts, des portes sculptées, des chaises de bois au dossier ouvragé, réunies généralement autour d'une table rectangulaire très simple, font valoir l'art du bois à côté du poêle de faïence qui attirait le cercle de famille durant la saison rigoureuse.

Le poêle tient une place exceptionnelle dans le mobilier suisse de cette époque. Il se compose souvent d'une espèce de tour cylindrique ou polygonale, s'élevant sur des pieds, couronnée d'un entablement ouvragé, reliée à la paroi par un corps intermédiaire taillé en gradins et servant de siège aux gens frileux.

Au commencement du XVIe siècle, ces poêles sont de couleur unie ; leur décoration ne réside que dans le relief. Ensuite les maîtres potiers combinent la polychromie en juxtaposant des catelles de tons divers. Plus tard, ils recourent au pinceau et s'inspirent de l'Ancien Testament, de l'histoire et de la poésie antiques, des écrits d'humanistes. Au XVIIe siècle, le souvenir du passé vient accroître ces matières ; nous voyons alors apparaître fréquemment Guillaume Tell. Bientôt, le paysage s'ajoute à ces motifs.

Presque chaque canton suisse avait ses faïenciers. Les ateliers les plus célèbres se concentraient toutefois à Winterthur sous l'habile direction des familles Pfau, Graf et Reinhart.

Les ateliers de huchiers, qui s'étaient distingués au XVe siècle dans plusieurs centres suisses, surtout à Genève, continuèrent à prospérer. Les stalles de Lausanne et de Romont, datant du commencement du XVIe siècle, celles de Berne (1523), les ensembles de Bâle (vers 1595), de Wettingen (1601 à 1604) et de Beromünster (1606 à 1609) ont été traités par des sculpteurs habiles. Ces mêmes artistes confectionnaient des meubles destinés aux habitations particulières ainsi qu'aux hôtels gouvernementaux.

Le travail d'orfèvrerie était encouragé par les corporations qui exhibaient, à l'occasion de leurs festins, des coupes, des hanaps et des gobelets restés leur orgueil jusqu'à ce jour. La famille Fechter a donné à Bâle treize orfèvres de mérite. A Berne, Jacob Wysshan (1546 à 1602/3) fut chargé de travaux importants. Emmanuel Wyss est l'auteur d'un hanap à la fois précieux par la facture et singulier par le sujet, exécuté en 1678

pour l' « État extérieur », et représentant un singe assis sur une écrevisse. Plusieurs ouvrages en métal précieux, repoussés et ciselés, sont dus à Abraham Gessner, de Zurich (1552 à 1613).

Le mobilier et la décoration d'intérieurs reflètent une activité intense, traduisant le tour d'esprit de chaque région. Sans parler des habitations privées où les innovations récentes n'ont pas détruit les souvenirs du passé, il suffit de parcourir, dans les nombreuses cités helvétiques, les hôtels

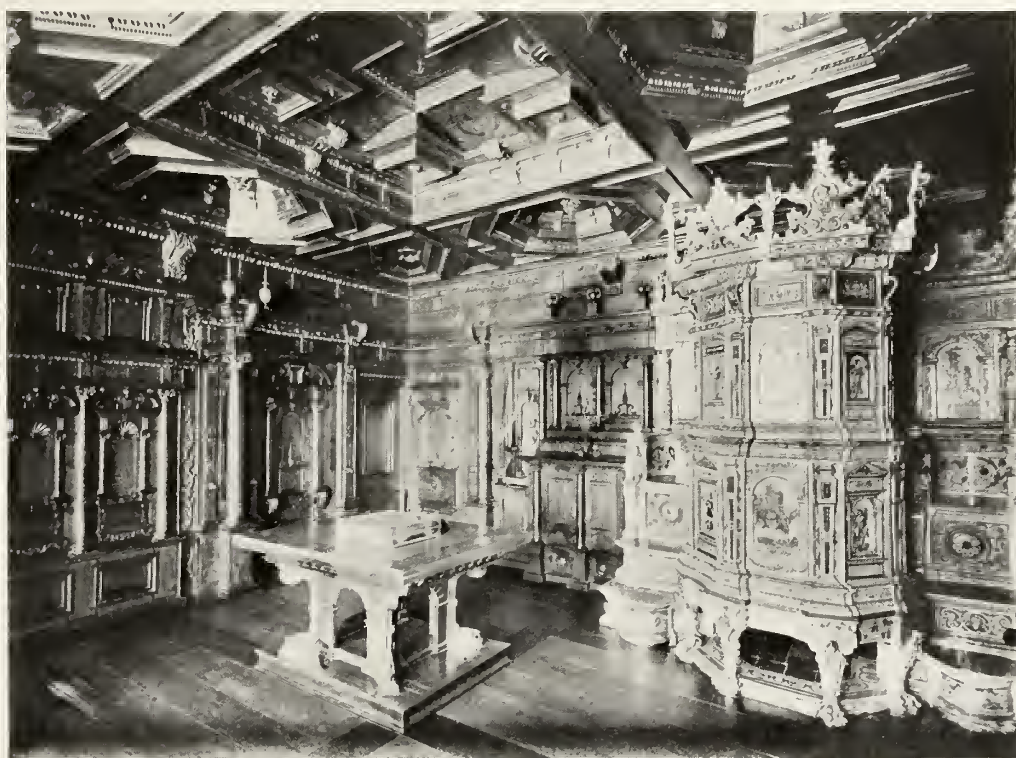


Fig. 558. — Chambre du Seidenhof.
(Musée national suisse, à Zurich).

de ville et les musées pour se rendre compte du soin intelligent que les Suisses d'autrefois mettaient à embellir leurs demeures. C'est en somme dans les arts mineurs que la vitalité artistique de ce pays s'est affirmée avec le plus de suite.

BIBLIOGRAPHIE

Voir tome II, première partie, p. 420, et tome III, première partie, p. 525.

Généralités et Divers. — *Berner Kunstdenkmäler*, Berne, 1902 et suiv. — *Dictionnaire des artistes suisses* (paru à Zurich sous la direction du professeur Brun, 1905-1917. Publication munie de bibliographies détaillées auxquelles nous renvoyons le lecteur pour les divers artistes cités). — *Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz*, Saint-Gall, 1914. — *Festgabe auf die Eröffnung des schweizerischen Landesmuseums in Zürich*, 1898 (articles de

Rahn, sur les *boiseries sculptées*, et de Zeller-Werdmüller, sur l'*orfèvrerie de Zurich*). — *Fribourg artistique à travers les âges*, Fribourg, 1890 et suiv. — *Indicateur d'antiquités suisses* (périodique d'art paraissant à Zurich). — *L'Art ancien à l'Exposition nationale suisse* (album illustré), Genève, 1896. — Major (E.). *Basel* (collection des *Städte der Kultur*), Leipzig. — Naef (Albert). *Chillon*, Genève, 1908. — *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève, 1901 et suiv. — Rahn (R.). *Die Renaissance in der Schweiz* (manuscrit à la Bibliothèque de Zurich). — Id. *Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz*. Vienne, 1883. — Id. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler (Tessin). *Indicateur d'antiquités suisses*, 1890-95. — Rodt (E. v.). *Bern im 16. Jahrhundert*. — Id. *Bern im 17. Jahrhundert*, Berne (A. Francke), 1904 et suiv. — Id. *Kunstgeschichtliche Denkmäler der Schweiz*, Berne. — Sainte-Marie Perrin (A.). *Bâle, Berne et Genève* (collection des *Villes d'art*), Paris, H. Laurens. — Schneeli (G.). *Renaissance in der Schweiz*. Munich, 1896. — Stückelberg (E.). *Denkmäler zur Basler Geschichte*, Bâle, 1907. — Trachsel. *Festschrift zur Eröffnung des Kunstmuseums in Bern*, Berne, 1879. — Vulliéty (H.). *La Suisse à travers les âges*, Genève (Georg). — Blaser (M.) et Weese (A.). *Die alte Schweiz* (354 gravures), Zurich, 1922.

Architecture. — *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, Zurich, en cours de publication, 10 volumes parus. — Durrer (R.). *Die Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens*, supplément à l'*Indicateur d'antiquités suisses*, nouv. série, t. I[er], p. 1-464. — Escher (K.). Das Bürgerhaus in Uri, Schwyz, St-Gallen, Appenzell, *Zürcher Taschenbuch*, 1911. — Hunziker (J.). *Das Schweizerhaus*, Aarau, 1900-1914, 8 vol. (Traduit en français sous le titre de la *Maison suisse*, Lausanne.) — Martin (Camille). *La maison bourgeoise en Suisse; le canton de Genève*, Berlin, 1912. — Naef (A.). *Le château d'Avenches*, Genève, 1902. — Rahn (R.). Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz. Das Nachleben der Gothik, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, V, p. 1 et suiv. — Reutter (Louis). *Fragments d'architecture neuchâteloise*, Neuchâtel, 1910. — Ortwein et Scheffer. *Deutsche Renaissance* (Bâle, Zurich, Lucerne, etc.).... — Rodt (E. v.). *Bernische Kirchen*, Berne, 1912. — Schläpfer. Freiburger Kirchen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1908, p. 56 et suiv. — Stehlin (J. J.). *Architektonische Mitteilungen aus Basel*, Stuttgart, 1893. — Zemp (J.). Bibliographie und Referat zur Geschichte der Architektur in der Schweiz, dans la *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, II 2/3, Heidelberg. — Id. *Die Wallfahrtskirchen im Kanton Luzern*, Lucerne, 1893.

Sculpture. — Lehmann (H.). *Das Chorgestühl des Münsters zu Bern*, Aarau, 1896. — Id. *Die Chorstühle in der ehem. Cistercienserabtei Wettingen*, Zurich, 1900. — Nicolas (R.). Die Hauptvorhalle des Berner Münsters und ihr bildnerischer Schmuck, *Neujahrsblatt der literarischen Gesellschaft*, Berne, 1921. — Scheuber. *Die mittelalterlichen Chorstühle in der Schweiz*, Strasbourg (Heitz), 1910. — Schubert (Claere). *Die Brunnen der Schweiz*, Frauenfeld, 1885. — Stammler. *Bildwerke in der Hauptvorhalle des Münsters zu Bern*, 1897.

Peinture. — Voir le *Dictionnaire des artistes suisses*. — Baud-Bovy (D.). La peinture suisse, dans *L'Art et les artistes*, 1913. — Bourgeois (Victor). *La peinture décorative dans le canton de Vaud*, Lausanne, 1904. — Burckhardt (D.). *Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein*, Bâle, 1888. — Ganz (P.). *Handzeichnungen schweizerischer Meister des 15.-18. Jahrhunderts*, Bâle. — Id. *Zwei Schreibbüchlein des Niklaus Manuel Deustch von Bern*, Berlin, 1909. — Girodie (A.). *Martin Schongauer* (collection des *Maîtres de l'art*). — Id. Le « Maître à l'œillet », dans *Les Arts*, 1913. — Gramm. *Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster*, Strasbourg, 1905. — Fröhlicher (Elsa). *Die Porträtkunst Hans Holbeins des J. und ihr Einfluss auf die schweizerische Bildnismalerei des 16. Jhts.*, Strasbourg, 1909. — Haendke (B.). *Die schweizerische Malerei im 16. Jahrhundert*, Aarau, 1893. — Kossmann (E. F.). Giovios Porträtsammlung und Tobias Stimmer, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1922, p. 49. — Leitschuh (F. F.). Hans Fries als Zeichner, dans les *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1913 (décembre). — Mandach (C. de). Unserer lieben Frauen Kirche zu Habstetten und ein Bild des Malers Jakob Boden, *Blätter für bernische Geschichte, Kunst- und Altertumskunde*, 1920, p. 265 et suiv. — Major (E.). *Urs Graf; Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jht.*, Strasbourg (Heitz n° 77). — Mulinen (W. F. de). Von ältern bernischen Portraits und Portraitisten, *Neues Berner Taschenbuch*, 1916. — Parker (K. Th.). Les dessins dispersés d'Urs Graf, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1921, pp. 207-219. — Staehelin. *Basler Portraits aller Jahrhunderte*, Bâle, 1909-1920, 3 vol. — Fischer (H. B. de). *Le portrait bernois à travers les siècles*, avec une introduction de C. de Mandach, Bâle, 1920-1921, 2 vol. — Escher (C.). *Zürcher Portraits aller Jahrhunderte*, 1919-1920, 2 vol. — Boy de la Tour (M.), Pury (P. de) et Godet (Ph.). *Portraits neuchâtelois*, Bâle, 1920. — Schmied (H. A.). Die Malereien H. Holbeins d. J. am Hertensteinhause in Luzern, *Annuaire des musées de Berlin*, 1913. — Stumm (Lucie). Niklaus Manuel, Hans Leu und Hans Funk, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1909, p. 247 et suiv. — Wartmann (W.). Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, *Annuaire de la Société des Beaux-Arts de Zurich*, 1922. — Id. Catalogue de l'Exposition des Primitifs suisses à Zurich, 1922 (*Gemälde und Skulpturen 1430-1530, Schweiz und angrenzende Länder*). — Id. Hans Asper von Zurich, *Die Rheinlande*, 1920, p. 169 et suiv.

Vitraux. — Baeschlin J. (J. H.). Schaffhauser Glasmaler im 16. und im 17. Jht., *Neujahrsblatt des Kunstvereins Schaffhausen* (1879 et 1880). — *Chefs-d'œuvre de la peinture suisse sur verre*, publiés par la *Société d'histoire et d'antiquités de Winterthur* (texte de Hafner). — Lehmamm (H.). *Das Kloster Wettingen und seine Glasgemälde*, Aarau, 1903. — Id. Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1912 et suiv. — Id. *Die Glasgemälde im kantonalen Museum in Aarau*, Aarau, 1897. — Id. Die zerstörten Glasgemälde in der Kirche von Hindelbank, dans les *Berner Kunstdenkmäler*, tome IV. — Id. Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, dans *Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich* (1908-1912). — Id. *Die Kirche von Jegenstorf und ihre Glasgemälde*, Berne, 1915. — Oidtmann. *Geschichte der Schweizer Glasmalerei*, Leipzig, 1905. — Rahn. Glasgemälde aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts und ihre Vorlagen, *Indicateur d'antiquités suisses*, 1901, p. 58 et suiv. — Wartmann (W.). *Les vitraux suisses au Musée du Louvre* (Préface de M. Gaston Migeon), Paris, 1908.

LIVRE XXII

LA GRAVURE, LA TAPISSERIE, LE MOBILIER ET L'ORFÈVRERIE AU XVII[E] SIÈCLE

CHAPITRE XIV

LA GRAVURE AU XVIIE SIÈCLE[1]

Les Flandres et la Hollande. — Les Flandres et la Hollande occupent avec la France, dont les graveurs ont été étudiés dans un autre chapitre, le premier plan dans l'histoire de la gravure du xviie siècle. Les différences de race, d'esprit et de conditions qui divisent les Flandres catholiques, assujetties aux souverains d'Espagne, et la Hollande protestante, se gouvernant elle-même, se reflètent dans l'œuvre des graveurs. Dans les Flandres, nous voyons prédominer le burin, qui sert avant tout à reproduire des tableaux et à illustrer des ouvrages imprimés. Dans les Provinces-Unies, le procédé à l'eau-forte, moins systématique et se prêtant mieux, par conséquent, à l'interprétation d'une pensée créatrice, est employé de préférence par les peintres eux-mêmes, non pas dans le but de vulgariser leurs compositions de chevalet, mais le plus souvent pour exprimer une pensée originale. Les deux spécialités peuvent se réclamer chacune d'un promoteur illustre. Rubens a donné un nouvel élan à la gravure en taille-douce en formant autour de lui, à Anvers, une école de burinistes remarquables. Quant à l'eau-forte, elle a trouvé en Rembrandt un interprète de génie.

A vrai dire, presque tous les graveurs de talent occupés par Rubens sont venus de Hollande. La patrie de Rembrandt est donc le berceau de cette grande école qui, pendant près d'un siècle, a élevé un art réputé « mineur » au rang des plus belles productions de la peinture.

Rubens et son école. — Rubens eut l'idée de faire reproduire ses tableaux par des graveurs lors d'un séjour qu'il fit en Italie pendant les premières années du xviie siècle. Il constata sur place le parti que Raphaël avait tiré de cette spécialité pour répandre la connaissance de ses œuvres. Adam Elsheimer, qu'il apprit à connaître à Rome, l'initia à la

1. Par M. Conrad de Mandach.

gravure à l'eau-forte. Personnellement, Rubens n'a jamais manié le burin, et les quelques eaux-fortes que lui attribuent certains critiques ne paraissent pas provenir de sa main, sauf peut-être le buste de *Sénèque*, dont l'unique épreuve appartient au Musée britannique. Encore M. A. M. Hind émet-il l'hypothèse qu'elle soit de Van Dyck, et non de Rubens.

En tout état de cause, le grand peintre flamand n'a point exercé la profession de graveur. Il a toutefois créé une école de burinistes, à laquelle il a imprimé un caractère d'unité très remarquable et qu'il a émancipée de la routine où se cantonnaient ses devanciers immédiats, les praticiens attitrés des ateliers anversois. Ainsi qu'il le déclare dans une lettre adressée en 1635 au célèbre archéologue et naturaliste d'Aix, Nicolas Peiresc, il surveillait de près le travail de ses graveurs, retouchant chaque épreuve qui lui était soumise. La Bibliothèque nationale possède un recueil bien connu des amateurs d'estampes, dont les planches ont été corrigées à l'encre ou à la sépia par le maître lui-même. Le contrôle attentif que Rubens exerçait sur ses graveurs lui permettait de leur communiquer son sentiment de la forme et son faire large, puissant et lumineux. Il leur fournissait des modèles en grisaille, qu'il exécutait lui-même ou qu'il se bornait à esquisser sommairement, les faisant achever par ses disciples. C'est ainsi que Van Dyck fut appelé à présenter plusieurs modèles aux graveurs de Rubens.

Pourquoi donner à ces reproductions un soin aussi minutieux? Rubens nous fait connaître lui-même, dans une de ses lettres, le but qu'il poursuivait en agissant de la sorte. D'une part, il voulait répandre la connaissance de ses œuvres et augmenter sa renommée. C'est pourquoi il tenait à avoir des interprètes fidèles. D'autre part, il ne demandait pas mieux que d'user de cette ressource pour améliorer ses bénéfices. Aussi cherchait-il à prévenir les contrefaçons en se faisant attribuer le monopole de la vente de ses gravures dans les trois États qui l'intéressaient le plus: la Belgique, la Hollande et la France. Il obtint ce privilège sans difficultés dans son pays. En Hollande, ses démarches furent plus laborieuses et n'aboutirent que grâce à l'intervention du ministre d'Angleterre à La Haye, Sir Dudley Carlton, un de ses amis. Pour s'assurer cette même faveur en France, il s'adressa, par l'intermédiaire de son compatriote, le savant Jean Gaspard Gevaerts, à Peiresc qui, en sa qualité de conseiller au Parlement d'Aix, réussit à lui faire octroyer le privilège requis. Il fut convenu que Rubens déposerait un exemplaire de chacune de ses gravures à la Bibliothèque du roi, devenue aujourd'hui Bibliothèque nationale. L'artiste offrit, en outre, des épreuves à Peiresc, qui exprima son admiration pour ces magnifiques tirages. Ces privilèges ne supprimèrent pas les contrefaçons. Rubens engagea, pour réprimer celles-ci, un procès devant le

Parlement de Paris, qui rendit en 1635 un jugement en sa faveur, sans toutefois que cette sanction soit parvenue à délivrer l'artiste de ses incorrigibles plagiaires, trop avides des profits qu'ils arrivaient malgré tout à ramasser dans l'ombre du grand maître d'Anvers.

La plupart des gravures de l'école de Rubens, d'un grand format, étaient destinées à décorer des panneaux d'appartement. On comprend que, pour atteindre un tel but, le travail du burin devait s'adapter à de nouvelles conditions et passer du genre minutieux de l'illustration du livre



Fig. 559. — Pieter Soutman : Chasse à l'hippopotame et au crocodile, d'après P.-P. Rubens. Gravure au burin.

à une manière de faire plus large. Il s'agissait d'inaugurer un nouveau système de tailles plus libres et plus souples, se pliant à des nuances plus variées, capables de produire, d'une part, des effets de puissance par l'ampleur et la longueur des tailles, par les oppositions vives d'ombres et de lumière, et de se prêter, d'autre part, à toutes les nuances d'un modelé délicat, de traduire en blanc et en noir les éclats d'une palette rutilante.

Rubens commença par s'adresser aux praticiens attitrés de la maison Plantin-Moretus, dont le plus capable était alors Cornélis Galle. Celui-ci grava en 1610 une *Judith*, qui est la plus ancienne des reproductions connues d'après les peintures du maître. Ainsi que le montre une épreuve de cette gravure retouchée par Rubens, à la Bibliothèque nationale, le

maître exerça dès le début une influence personnelle sur ses interprètes. Cornélis Galle était toutefois trop esclave de la tradition pour pouvoir s'assimiler l'esprit nouveau. Il continua à graver les frontispices dont Rubens fournissait les maquettes à l'imprimerie Plantin, puis il passa ce travail à Érasme Quellin et alla se fixer à Bruxelles, où il mourut en 1656. Rubens vit clairement que, pour traduire sa pensée, il lui fallait s'adresser à des Hollandais formés à l'école de Goltzius. Il confia donc quelques travaux à des élèves de cet artiste, notamment à Willem Swanenburg, à Jacob Andréas Mattham, ainsi qu'à Jean Müller. Il recourut, d'autre part, d'une façon toute transitoire, aux services de Michel Lasne, de Caen. Aucun de ces burinistes n'arriva à se hausser à son niveau.

Le premier graveur qui épousa le sentiment du maître fut Pieter Soutman. Originaire de Haarlem, Soutman entra dans l'atelier de Rubens en qualité de peintre et y travailla dans les années 1609 à 1618. Il a probablement collaboré avec son maître à l'exécution de plusieurs toiles, surtout aux grandes *Chasses*. Les travaux de gravure qu'il exécuta pour Rubens comprennent une quinzaine de pièces et sont, excepté une planche, antérieurs à 1620. Outre les *Chasses*, il reproduisit plusieurs œuvres de maîtres italiens, d'après des dessins de Rubens, ainsi la *Cène* de Léonard, qui traduit l'original d'une façon très fantaisiste avec d'admirables effets de lumière, la *Pêche miraculeuse* et le *Christ remettant les clefs à saint Pierre* de Raphaël. Il interpréta, en outre, deux œuvres de jeunesse de Van Dyck, le *Christ fait prisonnier au jardin des Oliviers* et *Jupiter et Antiope*, qui étaient la propriété de Rubens.

Sensible aux jeux de lumière, Soutman use d'un burin très fin et entre-croise les tailles sans ordre ni méthode, recourant par endroits à l'eau-forte. Il rehausse son modelé de larges surfaces claires que Rubens ne devait pas goûter toujours, puisqu'il les a atténuées dans les *Chasses*. Son coup de burin volontaire se prête particulièrement à l'interprétation de thèmes fougueux. Soutman est le premier graveur de Rubens qui parvient à faire triompher un procédé dont les progrès avaient été jusqu'alors paralysés par la routine.

Soutman quitta Rubens vers 1620, pour assumer auprès du roi de Pologne les fonctions de peintre aulique. Puis il revint se fixer à Haarlem vers 1630 et y fonda un atelier de graveur doublé d'une maison d'édition. Ses élèves, Pieter van Sampelen, Jacob Louys et Wilhem de Leeuw, gravèrent sous sa direction les portraits de la maison de Nassau, des empereurs et des ducs de Bourgogne, qu'il édita par séries. Ces effigies claires sont entourées d'encadrements ovales, plus clairs encore, où des enfants modelés dans la lumière et traités comme des sculptures s'associent à des motifs de feuillage et de fruits. Soutman mourut à Haarlem en 1657.

Le graveur qui a le mieux réalisé les intentions de Rubens, les transposant en un langage vivant, coloré, plein d'élégance, de finesse et de clarté, est Lucas Vorstermann. Né à Bommel dans les Gueldres en 1595, Vorstermann s'est probablement formé en Hollande d'après les principes



Fig. 560. — Lucas Vorstermann : La Descente de croix. d'après P.-P. Rubens. Gravure au burin.

de Goltzius. Comme Soutman, il est entré dans l'atelier de Rubens en qualité de peintre, et c'est son maître qui l'encouragea à se spécialiser dans la gravure.

Ce qui nous frappe quand nous examinons les planches de Vorstermann exécutées pour Rubens, ce sont les effets admirables d'ombres et de lumière que l'artiste obtient par les plus simples oppositions de noirs et de blancs. Alors que Soutman modèle au pied levé, Vorstermann

introduit dans son relief un système raisonné de tailles tantôt droites, tantôt infléchies, s'enflant pour marquer les ombres, diminuant pour laisser jouer la lumière, s'entre-croisant dans les parties obscures. Vorstermann s'applique à caractériser les formes, à mettre de la vraisemblance aussi bien dans la silhouette que dans le modelé. Comparées à ses œuvres fouillées, les gravures de Goltzius paraissent routinières, dépourvues de vie.

Vorstermann met un soin infini aux transitions entre les ombres et la lumière, que ces transitions soient accusées ou légères. Il emploie par endroits le pointillé, surtout au début de son travail, afin de rendre les ombres plus délicates. A mesure qu'il avance dans l'exécution de son œuvre, il tend à remplacer les points par des lignes, ainsi qu'en témoignent divers états tirés successivement avant la lettre.

Une de ses premières planches reproduisant un tableau de Rubens, la *Vierge adorant l'Enfant*, révèle déjà la vision lumineuse de l'artiste qui adopte un jeu subtil de blancs et de noirs. *Suzanne et les Vieillards* est dédiée à Suzanne Vischer, la « Sappho hollandaise », qui avait juré de ne pas se marier, afin de soigner son père. Rubens, dans une lettre à Pieter van Veen, déclare cette planche excellente. Deux *Adorations des Bergers* portent la date de 1620. L'une d'elles correspond à un tableau d'atelier conservé au Musée de Rouen, une *Adoration des Bergers* datée également de 1620 et ruisselante de lumière. L'artiste a donné en cette année toute sa mesure dans sa *Descente de croix*.

Le Musée du Louvre possède dix dessins attribués à Vorstermann qui lui ont servi de modèles pour ses gravures.

Parmi les ouvrages exécutés en 1621, deux seulement, l'*Adoration des Mages* et le *Martyre de saint Laurent*, portent une dédicace de Rubens. Les trois autres (le *Denier à César*, *Saint Ignace*, la *Chute de Lucifer*) sont intitulés par Vorstermann lui-même. C'est que Vorstermann, caractère indépendant, bilieux, volontaire, — ainsi que le trahit son portrait gravé par Van Dyck, — supportait mal le contrôle du maître et trouvait peut-être son travail insuffisamment rétribué. Quoi qu'il en soit, il se brouilla avec Rubens et poussa même le ressentiment jusqu'à vouloir attenter à la vie de son protecteur, ce qui fut attribué à un dérangement cérébral. Rubens en fut profondément affecté et cessa même, pendant un certain temps, de faire graver ses ouvrages. En 1623, Vorstermann exécuta encore pour le maître une grande *Bataille des Amazones*, puis il se rendit en Angleterre auprès du comte Arundel, le Mécène bien connu, que Rubens saluait comme « un évangéliste dans le monde des arts ». Loin de son patron, il cessa d'être lui-même, perdant toute confiance en son métier et reproduisant ses modèles avec une servilité anxieuse. Il grava plusieurs portraits d'après nature, ainsi que des œuvres anciennes de la Galerie royale, parmi cel-

les-ci le *Saint Georges* de Raphaël, qui depuis lors a passé à l'Ermitage de Pétrograd, où il se trouvait avant la révolution russe. Heureusement pour lui, Vorstermann sut gagner l'amitié de Van Dyck, qui l'occupa dès lors assez souvent. Réinstallé à Anvers dès 1630, il grava d'après Van Dyck de belles planches pour l'*Iconographie*, ainsi que des sujets religieux, dont un des plus remarquables est la grande *Pietà*. Le départ de Van Dyck, qui se fixa définitivement en Angleterre en 1632, lui porta un coup sensible.

Vers 1638, Vorstermann renoua des liens avec Rubens, qui lui confia,



Fig. 561. — Lucas Vorstermann : Piétà, d'après A. van Dyck. Gravure au burin.

en même temps qu'à d'autres disciples, la reproduction de quelques bustes antiques de sa collection. Les bustes qui lui furent assignés furent ceux de *Brutus*, de *Démocrite*, de *Platon* et de *Sénèque*. Dans le recueil des épreuves retouchées par Rubens que possède la Bibliothèque nationale, — source inappréciable pour l'histoire de la gravure de cette époque, — se trouvent quelques-uns de ces bustes burinés par Vorstermann, par Paul Pontius et par Witdoek. A les considérer de près, on constate que le *Sénèque* de Vorstermann a subi moins de retouches que les œuvres reproduites par ses collègues. Vorstermann avait-il mieux interprété le modèle, ou Rubens a-t-il voulu ménager son amour-propre qui s'était montré si pointilleux durant leur collaboration ? En tout cas, Vorstermann a retrouvé son ancienne maîtrise dans l'exécution de ces planches. D'après le

regretté Hymans, les *Femmes au Tombeau*, page admirable, lumineuse, émouvante, seraient de cette époque.

L'œuvre de Vorstermann compte des planches exécutées d'après des artistes nombreux contemporains et antérieurs à lui. Il a reproduit, outre Rubens et Van Dyck, Jordaens, Pierre Brueghel, Adrien Brouwer, Holbein, Elsheimer, Philippe de Champaigne, Raphaël, le Caravage, Annibal Carrache, Palma Vecchio, le Tintoret et d'autres. Mais aucun de ces ouvrages n'égale les pages que lui a suggérées son étroite collaboration avec Rubens et Van Dyck. Après avoir débuté brillamment et fourni aux œuvres de Rubens l'interprétation la plus congéniale que la gravure fût capable de leur donner, il mourut, vers 1675, pauvre, délaissé, presque aveugle, ainsi que l'assure son ami, le peintre Érasme Quellin.



Fig. 562. — Paul Pontius : Le « Christ au coup de poing », d'après P.-P. Rubens. Gravure au burin.

L'élève le plus distingué de Vorstermann, Paul Dupont, dit Pontius, naquit à Anvers en 1603. Après le départ de son maître pour l'Angleterre, il lui succéda tout naturellement auprès de Rubens, dont il devint dès lors l'interprète favori. Paul Pontius reprend à son compte les méthodes de Vorstermann, tout en les adaptant à son sentiment. Doué d'un esprit moins génial, mais plus pondéré que son prédécesseur, il introduit plus de logique dans le système des tailles. Son art, plein d'assurance, a du brillant, sans pouvoir se comparer à celui de Vorstermann pour la sensibilité ni pour le charme de l'imprévu. Ses tailles longues et régulières ont plus d'élan que les lignes courtes et entre-croisées de Vorstermann. Il recherche, comme son devancier, les jeux de lumière chatoyants, et obtient dans les ombres des effets de satinage admirables. La netteté du trait et l'équilibre des valeurs donnent

à ses planches une allure souveraine, dont les gravures de Vorstermann sont dépourvues.

Paul Pontius commença à graver pour Rubens dès 1624. Une de ses œuvres portant cette date, *Suzanne et les Vieillards*, est d'un modelé plus vigoureux que le même sujet interprété par Vorstermann en 1620. Ce dernier nous intéresse par l'accent personnel qu'il sait donner aux détails, par la manière dont il fait glisser la lumière sur l'épiderme. Paul Pontius s'impose par une composition solidement construite, d'une mise au point parfaite, où rien n'est livré au hasard. *Suzanne et les Vieillards* est d'ailleurs une œuvre de début. L'artiste allait assouplir son doigté sous l'œil vigilant de Rubens. C'est ce que démontre *Saint Roch* (1626), interprétant le tableau qui décore le maître-autel de la cathédrale d'Alost. Dans la *Descente du Saint-Esprit* (1627) les expressions sont d'une beauté impressionnante. La *Déposition* (1628) révèle dans les effets de lumière l'influence de Van Dyck, qui travaillait alors dans l'atelier de Rubens. Pendant les voyages diplomatiques qui éloignèrent Rubens de sa terre natale dans les années 1628-1629, Pontius s'attacha de plus en plus à Van Dyck, dont il grava plusieurs tableaux. La *Mise au tombeau* (d'après la toile du Musée d'Anvers) reflète la beauté harmonieuse, le faire prestigieux, les belles lignes amples et expressives du modèle. En 1630, il grava la *Reine Thomyris ordonnant de tremper la tête de Cyrus dans le sang*, reproduction libre du tableau de Rubens que possède le Musée du Louvre, puis en 1631 le *Christ au coup de poing* dont la Bibliothèque nationale possède une épreuve corrigée par Rubens. Nous y voyons le Sauveur, suspendu à la croix, vainqueur de la Mort et de l'Enfer. D'un côté, un ange frappe la Mort, de l'autre, un autre messager céleste met en fuite le démon, en lui assénant un coup de poing. De là provient le nom donné à cette estampe (fig. 562).



Fig. 563. — Paul Pontius : Portrait de P.-P. Rubens. Gravure au burin.

A partir de 1630, Paul Pontius fit surtout des portraits, trouvant sans doute dans la diffusion de visages célèbres une source de gain appréciable. Il grava plusieurs effigies de son maître. De 1632 datent les

évocations des souverains qui gouvernaient les Flandres, Philippe IV d'Espagne et Élisabeth de Bourbon, son épouse. Ces gravures admirables ont été inspirées par les peintures de Rubens conservées à Munich.

Grâce à ces maîtres du burin flamands, les portraits de Rubens eurent, au XVII[e] siècle, une vogue qu'aurait pu envier Velázquez, moins favorisé par ce genre de publicité. D'ailleurs, les Flamands, très attentifs aux choses de la politique, s'intéressaient aux visages de leurs souverains, dont ils suivaient les faits et les gestes, sans avoir souvent l'occasion de les voir.

Interprète particulièrement apprécié de Van Dyck, Pontius exécuta pour l'*Iconographie* non moins de trente portraits. Entre temps, il continuait à travailler pour Rubens. L'influence exercée sur lui par ces deux maîtres fut aussi décisive qu'elle l'avait été pour Vorstermann. Déjà, du vivant de Rubens, il déclinait rapidement lorsqu'il s'éloignait de lui ou de Van Dyck. Lorsque Rubens disparut, il se maintint encore quelque temps en reproduisant des œuvres du peintre anversois, mais bientôt il tomba au rang de simple praticien, gravant des effigies banales dans un but purement mercantile. La misère qui envahit les Pays-Bas à partir de 1640 fut pour beaucoup dans cette décadence. Pontius mourut en 1658, après avoir végété tristement pendant les dernières années de sa vie.

Les frères Uytuma, originaires de Bolswert en Hollande, terminent la série des graveurs de premier plan occupés par Rubens. Ils sont plus connus sous le nom de leur lieu d'origine que sous celui de leur famille. Boèce Adams a Bolswert (1580-1634) s'était formé en Hollande d'après Abraham Bloemart. Fixé à Amsterdam en qualité de graveur et d'éditeur d'estampes en 1615, il y exécutait des portraits au burin d'un style dur et froid. Nous ignorons quand et pour quel motif il émigra avec son frère Schelte Adams a Bolswert (1586-1659) dans les Flandres. Peut-être leur confession catholique incita-t-elle les deux frères à quitter un pays protestant pour aller habiter au milieu de leurs coreligionnaires. Le fait est qu'ils se fixèrent tout d'abord à Bruxelles, puis à Anvers.

Boèce ne commença à graver pour Rubens qu'à la fin de sa carrière. Mais le seul contact avec le grand peintre le fit changer subitement de manière. Son style jusqu'alors incolore prit de l'allure et s'adapta à une vision pleine de lumière. Parmi les cinq planches qu'il a gravées pour Rubens dans les années 1630 à 1633, le *Jugement de Salomon* et le *Coup de lance* excellent par les qualités de souplesse, de vie et de modelé que nous reconnaissons aux ouvrages de Paul Pontius.

Son frère Schelte de Bolswert est un virtuose. Il simplifie les procédés de Pontius et parvient à nuancer son dessin, avec une dextérité surprenante, par un système de tailles régulières, souvent infléchies,

enflées ou diminuées. Jamais, nous assure Hymans, aucun graveur ne s'entendit comme lui à laisser mourir dans la lumière une taille qui a pris naissance dans l'ombre épaisse.

Trois de ses planches, portant le triple privilège, attestent sa collaboration avec Rubens. Ce sont la *Pêche miraculeuse*, la *Conversion de saint Paul* et la *Chasse au lion*. Ces deux dernières sont d'un style plus enlevé que la première. Toutes trois portent la mention : *Cum privilegiis Regis Christianissimi, Serenissimæ Infantis et Ordinum Confederatorum*, formule



Fig. 564. — Schelte de Bolswert : Un Coucher de soleil, d'après P.-P. Rubens. Gravure au burin.

usitée postérieurement à 1629. Une *Nativité*, très belle gravure, est conservée dans la collection Dutuit, au Petit Palais, en deux états dont l'un, avant la lettre, trahit les notions incertaines qu'on avait alors en matière de propriété artistique (Catalogue Dutuit, n° 11). Le premier état, d'une tonalité claire, porte la signature du graveur Witdoeck. Sur un second état, où les blancs ont été quelque peu ombrés, le nom de cet artiste, décédé peu après 1641, a été remplacé par celui de Schelte de Bolswert. Ce dernier s'était donc procuré un cuivre buriné par son confrère, cuivre qu'il repassa de sa main et débaptisa du nom de son véritable auteur pour lui substituer sa marque. Un autre spécimen de cette même collection Dutuit, le *Triomphe de l'Église par l'Eucharistie* (D. 8), prouve que Schelte subit à son tour le procédé cavalier dont il avait usé envers un de ses camarades. Un des états avant toute lettre de

cette gravure porte en effet, écrit à la plume, sous le nom de Rubens peintre celui de Bolswert graveur. Dans les états définitifs, le nom de Bolswert a été remplacé par celui de Nicolas Lauwers.

Il n'est d'ailleurs pas sans intérêt de s'arrêter un instant à la signification des trois termes *pinxit*, *sculpsit* et *excudit* ajoutés à des noms qui s'inscrivent au bas de nombreuses gravures sorties des ateliers de Rubens. Le premier qualificatif a trait à l'auteur de la peinture ou de la grisaille qui a servi de modèle au graveur, le second désigne généralement l'artiste qui a exécuté la planche, le troisième s'applique au praticien qui a fini le cuivre, tiré l'épreuve et édité l'estampe.

On a prétendu qu'il n'existait aucune épreuve d'essai de Schelte de Bolswert retouchée par Rubens. Or, le Musée Plantin à Anvers possède une *Madone près d'un jet d'eau* corrigée de la main qui a repris les états avant la lettre de la Bibliothèque nationale, états parmi lesquels figure aussi une *Adoration des Mages* de Bolswert (Courboin, *Catalogue de la réserve*, n° 10488). Nous nous rendons bien compte des points faibles qu'offre la thèse attribuant ces retouches à Rubens. On pourrait prétendre que certaines de ces corrections émanent de l'auteur de la gravure, désireux d'améliorer son travail. Nous ne pouvons discuter ce problème ici. Qu'il nous soit toutefois permis d'attirer l'attention sur la vraisemblance de l'opinion admise. Rubens n'a-t-il pas déclaré qu'il surveillait de près le travail de ses graveurs, et n'avons-nous pas constaté l'influence profonde qu'il exerçait sur ses interprètes? L'emprise du maître n'était-elle pas si forte que la plupart de ses disciples tombaient dans un faire routinier lorsqu'ils échappaient à son contrôle? Ces arguments peuvent être invoqués par ceux qui voient la main de Rubens dans les retouches des épreuves conservées à la Bibliothèque nationale.

Schelte de Bolswert a reproduit des paysages de Rubens, notant les jeux de la lumière, les effets du soleil levant, d'arc-en-ciel, du couchant, fixant les rayons du soleil qui glissent à travers les sous-bois. Il s'est ingénié à dégrader les plans et à faire ressortir les fonds. Il a gravé aussi d'après Van Dyck, d'après Jordaens et d'après d'autres peintres flamands. Le portrait tient une moins grande place dans son œuvre que dans ceux de Vorstermann et de Pontius.

Soutman, Vorstermann, Paul Pontius et les frères Bolswert constituent la phalange des maîtres graveurs que Rubens a successivement occupés. Autour de ces artistes de premier plan, gravite un certain nombre de praticiens qui ont été formés à leur école. Jean Witdoeck (né en 1615, mort postérieurement à 1641), élève de Vorstermann, s'est émancipé de l'enseignement de son maître avant de savoir dessiner correctement. Plusieurs de ses cuivres ont été repassés par Schelte de Bolswert.



Fig. 565. — Jean Witdoeck : Saint Ildefonse, d'après P.-P. Rubens.
Gravure au burin.

Rubens, qui semble l'avoir néanmoins apprécié, lui confia l'interprétation de quelques-uns de ses tableaux. *Saint Ildefonse* et la grande *Érection de croix* inspirée du retable de la cathédrale d'Anvers se rangent, pour le modelé ample et lumineux, parmi les meilleures de ses œuvres. Pieter de Jode le jeune, influencé par Bolswert, a gravé également plusieurs planches d'après le maître, entre autres une admirable *Visitation*, dont la Bibliothèque nationale possède une épreuve d'essai retouchée (fig. 566). Un autre disciple du grand peintre flamand, Marinus Robin, se distingue par la souplesse de son métier. Dans sa *Fuite en Égypte*, il produit un effet de nuit qui ne manque pas de vraisemblance.



Fig. 566. — Pieter de Jode : La Visitation, d'après P.-P. Rubens. Gravure au burin.

L'eau-forte a été rarement employée par les graveurs de Rubens. Frans van den Wyngaerde, Rombout Eynhoudts, Lucas van Uden, Théodore van Thulden et Théodore van Kessel se sont servis de ce procédé pour traduire des ouvrages du maître, sans que ce dernier ait pris une part directe à leurs travaux. Rubens a voué plus d'intérêt à la gravure sur bois, qui se prêtait à rendre son faire large, à mettre en valeur les touches grasses de son pinceau. Il a trouvé un interprète excellent en Christophe de Jegher, qui vint habiter Anvers et y fut reçu franc-maître de Saint-Luc en 1627 ou en 1628. Élevé dans les ateliers de Goltzius et des frères Bloemart, Jegher respira dans l'ambiance de Rubens l'atmosphère vivifiante et libératrice qui a émancipé les maîtres du burin. Plusieurs de ses planches, retouchées par le peintre, font supposer que le patron exerça une surveillance étroite sur les œuvres de son disciple. Jegher ne se borne toutefois pas à copier servilement son modèle. Il cherche à adapter ses sujets aux conditions particulières de son art, imitant le dessin à la plume

d'oie en appuyant par endroits sur les contours, disciplinant sa main au moyen de tailles parallèles. Avec cela, il met en valeur les qualités de robuste improvisation qui frappent dans les esquisses de son maître, et voue toute son attention aux nuances du clair-obscur. Parfois il répand des tons chauds sur son œuvre en superposant des bois de diverses nuances. L'effet dépend alors du tirage. Lorsque les teintes apparaissent floues ou par trop mélangées d'eau, l'ouvrage perd de ses qualités. Dans les états bien venus, la couleur obtient tout son effet et répand la



Fig. 567. — Christophe de Jegher : Conversation entre plusieurs amants. Bois.

lumière et la vie sur l'ensemble de la composition, particulièrement sur les paysages. La *Tentation du Christ*, *Hercule exterminant la Discorde*, le *Repos en Égypte*, l'*Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste* et surtout la *Conversation entre plusieurs amants* sont des pages pleines de vigueur et de souplesse, mettant en action des corps robustes et des figures mouvementées, et donnant au paysage une allure de grand style.

Antoine van Dyck, une des gloires de la peinture flamande, a pratiqué lui-même l'eau-forte. Il a gravé quelques planches pour sa fameuse *Iconographie*, recueil contenant les portraits de cent parmi les plus célèbres savants, artistes et amateurs de l'époque. Van Dyck a gravé pour cette publication dix-huit portraits, dont quinze parurent retouchés

et terminés au burin par des hommes de métier. Les pages émanant du maître nous offrent des visions intimes, pleines de vie et d'expression, enlevées en quelques traits, mettant à nu le caractère des personnages. L'artiste emploie volontiers des traits parallèles et espacés ; il exprime les demi-teintes par des points, et passe, avec une habileté prestigieuse, des ombres aux surfaces claires. Bien qu'inexpérimenté dans le métier, il parvient du coup à évoquer des images parlantes. Sa propre physionomie frappe par la mobilité des traits et par la franchise du regard ; celle de Brueghel le jeune révèle la méditation à laquelle se livrait de préférence cet artiste cultivé ; l'image de Snyders rayonne de bonté, tandis que le tempérament irritable de Vorstermann apparaît dans ses sourcils froncés. Ces esquisses, lumineuses et élégantes comme toutes les toiles du maître, ont été privées de leurs qualités par les professionnels qui les ont « mises au point » pour l'*Iconographie*. Ce n'est qu'au XIXe siècle que, tirés de l'oubli, ces premiers états ont commencé à intéresser le public. Aujourd'hui, ils sont recherchés par les collectionneurs les plus délicats et constituent les trésors les plus jalousement appréciés des grands cabinets d'estampes.



Fig. 568. — Antoine van Dyck : Portrait de l'artiste par lui-même. Eau-forte.



Fig. 569. — Antoine van Dyck : Portrait du graveur Lucas Vorstermann. Eau-forte.

Van Dyck a gravé de la même manière un *Ecce homo*, évocation expressive, d'une saisissante beauté, et le *Titien et sa maîtresse* ; ces deux planches ont été repassées par ses disciples.

Ce n'est qu'exceptionnellement que nous voyons un grand peintre flamand recourir à l'eau-forte. Le procédé en honneur dans les Flandres

est le burin. Tant que Rubens et Van Dyck vécurent, ils surent hausser l'activité de leurs disciples à leur propre niveau. Rien n'est plus admirable qu'une belle épreuve tirée d'après une planche des graveurs qui ont travaillé dans l'entourage des deux grands peintres flamands. Dans la suite, l'art du burin déclina rapidement pour tomber au rang d'un procédé de reproduction banal.

LA HOLLANDE. — En Hollande, la gravure est moins un art d'interprétation qu'une manifestation originale. Le burin n'y joue qu'un rôle secondaire à côté de l'eau-forte, dont les peintres se servent de préférence pour tirer rapidement des motifs d'improvisation. Ce procédé, étant destiné à servir un but artistique plutôt que des visées commerciales, n'exige que des tirages restreints. On comprend que les traits fins obtenus par les morsures légères de l'acide ou par la pointe sèche ne se prêtent pas à un emploi fréquent de la planche, et que, par conséquent, les premières épreuves seules traduisent les intentions de l'artiste dans toute leur netteté.



Fig. 570. — Allart van Everdingen : Épisode de la fable du Renard. Eau-forte.

Les procédés du burin et de l'eau-forte ne sont pas inconciliables dans l'exécution d'une gravure. Aussi la transition de l'un à l'autre ne se fait-elle que graduellement. Le burin continue à être utilisé dans la reproduction d'œuvres d'art, qui se pratique en Hollande comme dans les Flandres. Jonas Suyderhoef (env. 1610 à 1686), élève de Soutman, met toute sa supériorité à traduire les portraits de Frans Hals. Il mélange le travail du burin à celui de l'eau-forte et de la pointe sèche d'une façon parfois arbitraire, mais en parvenant à donner aux ombres un velouté qui, dans les premiers états surtout, produit presque l'illusion de la manière noire. Cornélis Visscher (1629?-1658?), également un disciple de Soutman, surpasse son maître et Suyderhoef par la méthode rigoureuse de ses tailles équidistantes, méthode qu'il combine d'ailleurs avec une souplesse et une sûreté de dessin remarquables. Il a gravé de nombreux portraits originaux, dont un des spécimens les plus significatifs est le *Pasteur Bouma*, ainsi que des scènes tirées de sa propre imagination, ou

inspirées par Van Ostade, Brouwer et d'autres peintres de genre. Très habile, son œuvre manque d'imprévu. Dans les premiers états, ses noirs paraissent de velours, et les parties éclairées jettent des reflets lumineux.

Suyderhoef et Visscher réalisent en Hollande une œuvre parallèle à celle des graveurs d'Anvers; ils furent les traducteurs des peintres de leur temps. D'autres ne gravèrent que d'après leur propre inspiration. Quelques-uns d'entre eux sont peintres et ne recourent à l'eau-forte que dans leurs moments perdus. D'autres se spécialisent dans la gravure. Presque tous sont paysagistes, animaliers ou peintres de genre, et rendent des sujets empruntés à la vie quotidienne, sans aucune recherche d'effets dramatiques, visant uniquement à traduire la sensation du pittoresque qu'ils éprouvent devant la nature. Il en est qui vont puiser des impressions nouvelles en Italie, sans renoncer toutefois à exprimer leur sentiment propre.

Isaïe van de Velde (1590-1630) et son frère Jean (né vers 1593, mort postérieurement à 1641) ouvrent la série des paysagistes. Leur œuvre, très varié, comprend de nombreuses planches gravées d'après Willem Buytenwech (né vers 1590, mort antérieurement à 1630). Ils exécutèrent leurs paysages d'une façon sommaire, employant volontiers, pour les ombrer, de longs traits parallèles et verticaux. Leurs types sont frustes. Jean van de Velde rend avec habileté les effets de nuit. Il rivalise, en ce genre, avec Hendrik Goudt (1585-1630) qui s'inspire d'Elsheimer.

Jean van Goyen (1596-1656) a laissé quelques eaux-fortes qui ne méritent guère l'attention à côté de ses admirables tableaux. Allart van Everdingen (1621-1675), en revanche, s'inscrit dans la série des graveurs par un œuvre comptant plus de cent paysages et une suite d'illustrations de la fable du Renard. Dans ses paysages, Everdingen emprunte plusieurs motifs à la Norvège. Il dégrade habilement ses plans, et nous présente non pas des vues étendues, — comme le faisaient alors les Italiens, — mais des échappées dont les premiers plans, fortement ombrés, repoussent au loin des horizons lumineux.

Allart van Everdingen pâlit toutefois à côté de celui qui fut le plus grand paysagiste hollandais après Rembrandt. Jacques Ruysdaël (1628 ou 1629-1682) ne nous a laissé que dix gravures, datant toutes de sa jeunesse, études exécutées sur les dunes, aux environs de Haarlem, où des chênes séculaires profilent leurs branchages noueux sur le ciel et se reflètent dans les eaux dormantes. La vision large, le faire vigoureux, le jeu vibrant des ombres et de la lumière, la subtilité des nuances dans le feuillage donnent à ces gravures un caractère impressionnant. Le regard y découvre sans cesse des effets nouveaux, d'une prenante beauté, et l'âme vibre devant le spectacle d'une nature dont l'artiste saisit la grandeur. Rarement un paysagiste du XVIIe siècle s'est approché



Fig. 571. — Jacques Ruysdaël : Les Voyageurs. Eau-forte.

autant de notre manière de sentir actuelle. A contempler ces eaux-fortes, on se croirait presque transporté devant les évocations de Théodore Rousseau.

La peinture de marine a trouvé un interprète remarquable en Reynier Nooms, dit Zeeman (né en 1625, mort vers 1665). Cet artiste s'entend à évoquer la mer agitée aussi bien que les surfaces calmes, les galères et les navires marchands ancrés dans le port d'Amsterdam, les combats navals, les ciels immenses. Il a voyagé en France et s'est arrêté à Paris, dont les abords lui ont inspiré quelques eaux-fortes pleines de charme. Les *marines* de L. Backhuysen (1651-1708) dégagent une atmosphère vaporeuse et dépeignent avec une grande vraisemblance le mouvement des ports et la navigation de haute mer.



Fig. 572. — Reynier Nooms, dit Zeeman : Vue du Louvre. Eau-forte.

Si Ruysdaël s'attache au seul paysage, au mouvement des terrains et aux aspects du ciel, plusieurs artistes hollandais, et non des moindres, voient surtout les animaux qui en forment le décor vivant et mobile. Albert Cuyp, le grand animalier (1620-1691), ne nous a livré qu'une huitaine d'eaux-fortes de format restreint, travaillées sommairement, au moyen de quelques traits épais. Malgré les empâtements de l'encrage, ces pages dégagent un sentiment de vie et de force.

Paul Potter (1625-1654) dépasse Cuyp par le procédé, mais non par sa conception de l'art. Il parvient à rendre, par des traits courts, l'aspect caractéristique des surfaces, jusqu'à la qualité du poil et aux reflets des cornes. Adrien van de Velde (1635 ou 1636-1672) n'est point comparable à Potter pour la vigueur du rendu, mais il se révèle, dans ses eaux-fortes, animalier habile. Ses paysages admirables, baignés de lumière,

semblent indiquer des influences méridionales, bien que cet artiste n'ait — au dire de ses biographes — jamais été en Italie.

La présence à Rome de Claude Lorrain, de Nicolas Poussin et d'Elsheimer attira dans la Ville éternelle des graveurs hollandais qui s'attachèrent surtout aux problèmes de la lumière et de l'atmosphère. Nicolas Berchem (1620-1683) s'appliqua au rendu des reflets, dont il imita, jusqu'à l'exagération, la clarté aveuglante. C'est pour cette raison que sa gravure la plus célèbre, que nous reproduisons (fig. 574), a été intitulée *Le diamant*. S'il parvient à donner du naturel à ses animaux, ses paysages sentent l'apprêt, et ses figures pèchent par un dessin négligé. L'italianisme trouve en Jean Both (1610?-1652) un interprète s'inspirant de Claude et de Poussin. Les vues de ce Jean Both, où s'affirme un certain classicisme, risqueraient de paraître monotones, sans la lumière chaude et diffuse qui les transfigure. Karel du Jardin (1622-1678) est plus près de la nature que Jean Both. Ses paysages respirent un air de grandeur et de poésie sévère qui n'exclut point le sentiment du vrai. Quant à ses animaux, il les traite dans le goût de Berchem, tout en ménageant, avec plus de soin, les transitions entre les ombres et la lumière. Un autre italianisant, Barthélemy Breenbergh (né en 1599, mort antérieurement à 1659), élève de Paul Bril, est l'auteur de plusieurs paysages romains, traités à la pointe sèche, qui révèlent, dans le sentiment du pittoresque et dans les dégradations de lumière, l'influence d'Elsheimer et de Claude Lorrain.

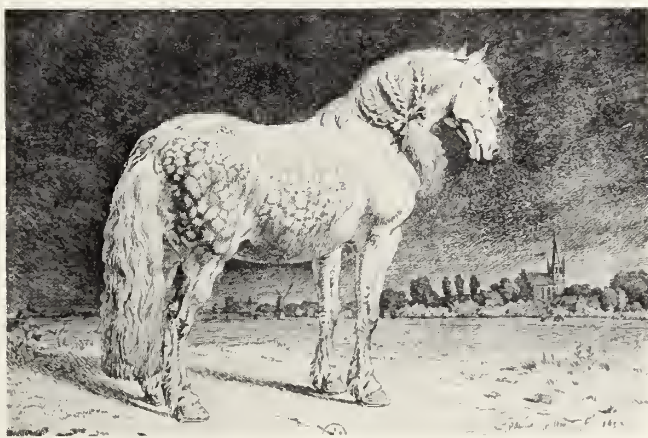


Fig. 575. — Paul Potter : Un Cheval de Frise. Eau-forte.

Le peintre le plus remarquable des paysanneries hollandaises, Adrien van Ostade, de Haarlem (1610-1685), a exécuté des eaux-fortes célèbres qui ont été retouchées par d'autres mains. Ce sont donc les premiers états de ses planches qui seuls révèlent le faire du maître. Sa manière est très libre. Van Ostade travaille presque uniquement à l'aide d'acides, ne reprenant que rarement son œuvre au burin ou à la pointe sèche. Il modèle dans la lumière, et obtient des ombres transparentes, des tons chatoyants. Après avoir été élève de Frans Hals, il subit l'ascendant de Rembrandt et adopte la première manière de cet artiste. Le dessin de

Callot lui en impose également. Tout en s'assimilant les ressources de l'art ambiant, il fournit un travail personnel, saisissant avec une remarquable acuité les traits saillants de ses modèles et rendant, avec une incomparable maîtrise, les effets de plein air, les intérieurs frustes, encombrés, désordonnés, qui se présentent à sa vue. Le *Père de famille*, le *Marchand de lunettes*, le *Bénédicité* et l'*Artiste au travail* (dans un de ces taudis qu'il représentait volontiers), le *Savetier* sont parmi ses œuvres les plus connues. Cornélis Bega (1620-1664), son élève, opère d'une façon plus rude et s'attache aux contrastes des ombres et de la lumière. Les eaux-fortes de Cornélis Dusart (1660-1704) traitent les sujets que Van



Fig. 574. — Nicolas Berchem : Le « Diamant ». Eau-forte.

Ostade avait mis à la mode, mais elles n'atteignent pas au niveau de leur modèle. Nous retrouverons cet artiste parmi les graveurs à la manière noire.

Hercule Seghers (né en 1590, mort vers 1645) est le premier graveur à l'eau-forte qui ait fait des essais d'impression en couleur, d'ailleurs timides. Son dessin semble avoir agréé à Rembrandt lui-même, qui, utilisant une de ses planches, en a laissé subsister le fond pour y inscrire un premier plan nouveau.

L'œuvre gravé de Rembrandt a été traité ailleurs. Nous ne pouvons toutefois passer sous silence cet artiste de génie qui a trouvé dans la gravure un moyen de donner corps à ses rêves et de fixer sa vision profonde des hommes et des choses. Rembrandt a rayonné comme un astre sur l'art hollandais, mais il est mort dans l'isolement, et les graveurs qui ont vécu dans sa lumière se sont bien gardés d'imiter ses derniers pro-

cédés, c'est-à-dire sa façon sommaire d'indiquer les ombres par de gros traits sabrés et entremêlés, ce qui les eût conduits à la ruine. Ils ont préféré s'en tenir à la tradition, qui demandait une gravure correcte et appliquée. Néanmoins, les types de Rembrandt, les trésors de son imagination, sa façon d'introduire des costumes orientaux dans les scènes de genre hollandaises ont inspiré la plupart des graveurs de son temps et ses successeurs. Son disciple le plus attentif, J.-G. van Vliet, artiste d'ailleurs médiocre, est connu surtout par les gravures qui reproduisent des œuvres de son maître. Jean Lievens, sans jamais avoir été élève de Rembrandt, s'est rapproché de sa technique. Il a été le seul, dans l'entourage du maître, à pratiquer la gravure sur bois. Ferdinand Bol, imitateur du procédé dont Rembrandt se servait aux environs de 1640, est parvenu à nuancer la lumière par des tons brillants et veloutés.



Fig. 575. — Karel du Jardin : Le Gougent et les deux ânes. Eau-forte.



Fig. 576. — Adrien van Ostade : Le Savetier. Eau-forte.

L'Italie. — Si la gravure se fraye une voie indépendante dans les Pays-Bas, elle est tributaire, en Italie, du grand art. Les peintres italiens ne pratiquent cette spécialité qu'en marge de leur travail professionnel, et, lorsqu'ils s'y adonnent, ils

recourent à l'eau-forte, qui s'exécute plus rapidement que la gravure au burin et dont l'aspect produit l'impression d'un dessin à la plume.

Guido Reni, élève des Carrache, s'inspire du Parmesan et grave quelques eaux-fortes, habilement enlevées, délicates, pleines de lumière et de mouvement. Autour de lui gravitent l'habile Simone Cantarini, Giovanni Andrea Sirani, Élisabeth Sirani et Giulio Carpioni de Venise. Du Guerchin, nous ne connaissons que deux ou trois eaux-fortes, dont les ombres sont indiquées par des traits parallèles qui s'enflent ou diminuent suivant les nuances de la lumière.

A Rome, le plus en vue des peintres se mêlant de faire de la gravure, Carlo Maratta, adopte la manière de Guido Reni. A Florence, nous rencontrons quelques professionnels de l'eau-forte, entre autres le médiocre mais prolifique Antonio Tempestà, Giulio Parigi, l'impresario des fêtes médicéennes, son disciple Remigio Cantagallina. Tous trois exercent une influence sur Jacques Callot, qui séjourne à Florence de 1612 à 1621, surtout par leur manière de composer leurs sujets comme sur des tréteaux, les figures du premier plan étant de dimensions considérablement plus grandes que celles qui leur succèdent dans la perspective.

Stefano della Bella, par contre (1610-1664), a travaillé sous l'influence de Callot. Il a vécu à Paris dix ans (de 1640 à 1650). Son œuvre comprend plus de mille eaux-fortes, mais elle est loin d'atteindre à l'accent d'énergie et à l'originalité de son modèle.

Le graveur italien de cette époque qui semble s'être le mieux familiarisé avec les procédés de l'eau-forte pratiqués par l'école hollandaise, Giovanni Benedetto Castiglione, de Gênes (1616-1670), travaille avec une pointe aiguë et met beaucoup de lumière dans ses scènes. *L'Invention des corps de saint Pierre et de saint Paul*, exécutée à grand renfort de traits courts et entre-croisés, fait penser aux toiles de nos pointillistes modernes. Castiglione a imprimé aussi des planches teintées de bistre. La Bibliothèque nationale possède de ces épreuves qui produisent l'effet de dessins à la craie sur un fond d'ardoise. On désigne ce genre d'impression du nom de monotype, parce que le bistre décalqué sur le cuivre ne peut se reproduire que sur une seule épreuve.

C'est à Naples, sous l'ascendant du Caravage, parmi les tendances naturalistes d'une école qui cherche à rompre avec les formules du passé, que la gravure italienne de l'époque atteint son apogée. Giuseppe Ribera (1588-1656), quoique appartenant à l'Espagne comme peintre, doit être classé parmi les Italiens comme graveur. Ses eaux-fortes, qui datent de la dernière période de sa carrière, révèlent une maîtrise incontestable dans le clair-obscur où s'accusent les contrastes les plus violents, où se traduisent, avec une virtuosité sans pareille, les qualités propres des surfaces. Son *Martyre de saint Barthélemy* (B. 6), composition d'un réa-

lisme saisissant, figurant un saint écorché au vif, n'épargne aucun détail de l'horrible supplice. Et, cependant, la beauté de la conception s'impose dans cette page à travers les détails réalistes. L'expression placide du saint rayonne à côté de la laideur du bourreau tenant son couteau entre ses lèvres, et le corps de la victime se modèle délicatement dans la lumière. Ribera a gravé, en outre, des figures de saints (*Saint Jérôme*), des caricatures et des sujets mythologiques (*Silène entouré de ses satyres*, 1628) qui s'imposent à notre admiration par l'énergie du relief, par l'intensité de vie, par le caractère expressif des figures.



Fig. 577. — Giuseppe Ribera : Le Martyre de saint Barthélemy. Eau-forte.

La gravure napolitaine peut se vanter d'avoir parmi ses représentants Salvator Rosa (1615-1673), dont le dessin habile et la vive imagination frappent surtout dans les pages mythologiques.

L'Allemagne. — La gravure allemande, qui était au premier rang à l'époque de Dürer, décline au xviie siècle. Les officines empruntent leurs modèles à la Flandre et à la Hollande vers le milieu du siècle, à la France à la fin de cette période. La guerre de Trente ans a pesé lourdement sur la production artistique de l'Allemagne. Les deux seuls graveurs de l'époque, qui s'élèvent au-dessus de la moyenne, ont cherché leur gagne-pain hors de leur patrie. Ce sont Adam Elsheimer, qui a vécu en Italie, et Wenzel Hollar, qui a accompagné le comte Arundel en Angleterre pour y reproduire, entre autres choses, la galerie de tableaux du fameux collectionneur.

Elsheimer (1578-1610) a gravé peu de planches, mais ses quelques ouvrages sont remarquables par la technique combinée de l'eau-forte et de la pointe. L'artiste tend à supprimer les contours pour faire valoir un modelé délicat qui passe des ombres opaques aux lumières vives.

Ses estampes ont été très remarquées en Hollande où son procédé a été repris et développé avec habileté par son ami Hendrik Goudt.

Wenzel Hollar (1607-1677) fut élève de Matthieu Merian, dont les vues topographiques constituent des documents précieux. Il a parcouru divers pays et cherché à reproduire l'aspect des sites. Son œuvre compte environ trois mille pièces figurant des vues de villes, des architectures, des costumes, des portraits, des animaux et de nombreuses reproductions de tableaux célèbres. Toutes ses gravures sont à l'eau-forte et terminées au burin avec un souci de l'exactitude qui leur donne un fini extrême. La seule ambition de Wenzel Hollar était de traduire fidèlement ce qu'il voyait. Ses petits paysages séduisent néanmoins par la transparence des tons et par la poésie qui s'en dégage, en dépit du parti-pris qu'avait l'artiste de rendre ses sujets sous leur aspect journalier, sans vouloir y ajouter des impressions personnelles.



Fig. 578. — Wenzel Hollar : Le Rhin près de Strasbourg. Eau-forte.

La Gravure en manière noire. — Quand il grave au burin ou à l'eau-forte, l'artiste, réservant sur le cuivre les parties claires, entaille les contours et les ombres. Lorsqu'il use de la manière noire, il procède en sens inverse. Sur la planche uniformément dépolie, il creuse les parties destinées à être claires. A l'impression, les surfaces à niveau produisent des ombres, tandis que les creux, laissant le papier intact, donnent des lumières. Au lieu de dessiner avec une matière foncée sur un fond clair, le graveur en manière noire établit son modelé en clair sur un fond sombre.

Comment procède-t-il ? Tout d'abord, il dépolit son cuivre en faisant agir sur la surface plane un outil nommé *berceau*. Cet outil ressemble à un large ciseau de menuisier. L'extrémité du biseau, au lieu d'être rectiligne, présente une courbe convexe. Grâce à des stries entaillées dans le biseau, le tranchant prend la forme d'une dentelure. Le graveur tient le berceau verticalement et le promène sur la planche en faisant un mouvement de bercement. La planche ainsi grenée, l'artiste en use les aspérités avec des grattoirs et des brunissoirs pour établir ses lumières.

La gravure en manière noire produit des effets dérivant du clair-obscur hollandais. Elle s'est particulièrement prêtée, dans la suite, à l'in-

terprétation du portrait anglais, dont le coloris chatoyant surpasse le dessin peu sévère. Il est donc compréhensible que, après être née à Amsterdam, la gravure en manière noire ait atteint à Londres son suprême degré de perfection.

Le procédé n'a pas été inventé d'un seul coup. Nous venons de dire que son essence même est de modeler en clair sur un fond sombre. Les premiers adeptes de la manière noire ont agi en sens contraire. Louis de Siegen et le prince Rupert ont réservé les lumières et indiqué les ombres au moyen de la roulette. C'est Abraham Blooteling qui passe pour avoir pratiqué le premier le système propre à la manière noire en utilisant le berceau. Il est probable toutefois que cette technique s'est développée graduellement, se frayant un chemin à travers les tâtonnements par lesquels doivent passer toutes les innovations de ce genre.



Fig. 579. — Louis de Siegen : Le pape Alexandre VII. Gravure en manière noire.

Louis de Siegen, né à Utrecht en 1609, fit ses premiers essais en gravure à la manière noire à Amsterdam, dans les années 1642 à 1644. Il exécuta alors quelques portraits de grandeur naturelle qui ont l'aspect de fusains. On connaît de lui environ huit planches figurant presque toutes des portraits. La Bibliothèque nationale possède quelques gravures de lui, parmi lesquelles se trouve une épreuve unique, décrite par M. Courboin, figurant *Le pape Alexandre VII*, datée de 1657.

Le prince Rupert du Palatinat, fils du malheureux « roi d'hiver » et d'Élisabeth de Bohême, neveu de Charles I[er] d'Angleterre, qu'il servit brillamment dans la guerre civile, passa une partie de sa jeunesse dans l'exil, et s'appliqua, en Hollande, à des travaux de gravure. Louis de Siegen l'aurait rencontré — suivant une tradition — à Bruxelles, en 1654, et lui aurait communiqué alors son procédé. Le prince Rupert nous a laissé une douzaine de planches, traitées dans la manière de Siegen, dont la plus célèbre est le *Grand exécuteur*, d'après Ribera. Il se lia, en Angleterre, avec le graveur Evelyn qui, dans sa notice sur la *Manière noire*,

entraîné probablement par le désir de flatter un ami princier, attribua à celui-ci l'honneur d'une invention que l'histoire, après enquête, a restituée à son maître.

Le premier graveur en manière noire qui s'affranchit du dilettantisme fut un Français. Wallerant Vaillant, né à Lille (1623-1677), s'initia à la nouvelle technique dans l'atelier du prince Rupert. Après avoir habité les Flandres, il se fixa à Amsterdam. Ses tirages se distinguent par un modelé uni et velouté. Il connut le berceau, mais ne s'en servit qu'occasionnellement pour dépolir certaines parties de sa planche. Il choisit parfois des encres de nuance ambrée. Parmi ses ouvrages, dont le nombre dépasse deux cents, les pièces les meilleures figurent ses propres enfants et le prince Rupert.

Abraham Blooteling (1640-1690), qui a commencé par graver au trait, adopta la manière noire à partir de 1671, très probablement sous l'influence de Vaillant. Il passa plusieurs années en Angleterre et y exécuta des effigies d'après Lely, dont la plus notoire est le grand portrait du duc James de Monmouth. Le premier, il usa du berceau avec méthode pour grener préalablement sa planche. Il paracheva ainsi les efforts de Vaillant, et parvint à donner à ses ouvrages une grande finesse de ton et beaucoup de brillant dans le jeu des lumières.

Nous avons mentionné Cornélis Dusart à propos de l'eau-forte. Les quelques planches que cet artiste a exécutées en manière noire représentent des paysanneries qui jettent une note originale parmi les produits de cet art trop exclusivement voué à la reproduction.

En France[1], la gravure était trop engagée dans la voie où l'avaient dirigée les grands maîtres du burin, Claude Mellan, Jean Morin, Robert Nanteuil, pour que la manière noire y pût atteindre un plein épanouissement. L'Allemagne était alors dépourvue de toute force initiatrice en matière artistique. La grande époque des Pays-Bas touchait à son déclin. En Angleterre, le milieu d'art était presque vierge de traditions. On venait d'y adopter Van Dyck, et la peinture allait y prendre un grand essor sous l'impulsion des Reynolds, des Gainsborough, des Lawrence et de tous ces maîtres prestigieux qui ont su associer le charme des couleurs à l'élégance des cours et à l'expression du naturel. C'est donc en Angleterre que la gravure en manière noire, secondant l'art du portrait, obtint au cours du XVIII[e] siècle la plus rapide expansion et le plus grand succès. Nous nous bornons à décrire ici la naissance de ce procédé qui prend une place importante dans l'histoire de la gravure.

1. Pour ce qui concerne la gravure en France au XVII[e] siècle, voir les chapitres V, page 201, et X, page 581, du présent tome.

BIBLIOGRAPHIE

Voir tome V, 1re partie, p. 421.

Ouvrages d'ensemble. — A. DE LOSTALOT. *Les procédés de la gravure* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Paris. Quantin). — A. ANDRESEN. *Der deutsche peintre-graveur*, Leipzig, 1864-1878, 5 vol. — J. P. VAN DER KELLEN. *Le peintre-graveur hollandais et flamand*, Utrecht, 1866 (un seul volume a paru). — A. DE VESME. *Le peintre-graveur italien* (Suite de Bartsch), Milan, 1906.

Rubens et son école. — MAX ROOSES. *L'œuvre de Rubens*, Anvers, 1886-1892, 5 vol. — G. G. V. SCHNEEVOGT. *Catalogue des estampes gravées d'après P.-P. Rubens*, Haarlem, 1873. — H. HYMANS. *Histoire de la gravure de l'école de Rubens*, Bruxelles, 1879. — AD. ROSENBERG. *Der Kupferstich in der Schule und unter dem Einfluss des Rubens*, Vienne, 1888. — JULES GUIFFREY. *Antoine van Dyck, sa vie et son œuvre*, Paris, 1872. — G. DUPLESSIS. *Eaux-fortes d'Antoine van Dyck*, reprod. par Amand-Durand, Paris, 1874. — F. WIBIRAL. *L'iconographie d'Antoine van Dyck*, Leipzig, 1877. — L. CUST. *Anthony van Dyck*, Londres, 1900. — H. W. SINGER. *Etchings by Van Dyck*, Londres, 1905. — F. NEWBOLT. Les eaux-fortes de Van Dyck (*The Magazine of Fine Arts*, I. n° 2, déc. 1905), Londres, 1906. — H. HYMANS. *Catalogue raisonné de l'œuvre de L. Vorstermann, précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages du maître*, Bruxelles, 1893. — T. ARNAULDET et G. DUPLESSIS. *Michel Lasne*, Caen, 1856. — DECAUVILLE-LACHENÉE. *Michel Lasne*, Caen, 1889. — J. J. P. V. D. BEMDEN. De Familie Galle, Anvers, 1863 (extrait de *De Vlaamsche School*, 1862).

Graveurs hollandais. — J. WUSSIN. *Verzeichnis der Kupferstiche von Jonas Suyderhoff*, Leipzig, 1861. — W. SMITH. *A catalogue of the works of Cornelius Visscher* (imprimé pour la *Fine Arts Quarterly Review*, 1864). — J. WUSSIN. *Cornelis Visscher*, Leipzig, 1865. — E. MICHEL. *Les Van de Velde*, Paris, 1892. — W. E. DRUGULIN. *Allart van Everdingen, Catalogue raisonné*, Leipzig, 1873. — O. GRANBERG. *A. v. Everdingen*, Stockholm, 1903. — G. RIAT. *Ruysdaël*, Paris (Laurens), 1905. — G. DUPLESSIS. *Eaux-fortes de Paul Potter*, Paris, Amand-Durand, 1876 (?); voir aussi sur Paul Potter : GALICHON. *Gazette des Beaux-Arts*, XX (1866), p. 390 et suiv. — H. HAVARD. *L'art et les artistes hollandais*, Paris, 1881 (au IVe chapitre il est question de *B. Breenberg*). — L. E. FAUCHEUX. *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Adrien van Ostade*, Paris, 1862.

Graveurs italiens. — H. NASSE. *Stefano della Bella*, Strasbourg, 1913.

Graveurs allemands. — SCHEIKÉVITCH, à propos d'Adam Elsheimer, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér. XXV (1901), p. 401 et suiv. — G. PARTHEY. *Wenzel Hollar, Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche*, Berlin, 1853 (suppl. par Borovsky, Prag, 1898).

Gravure à la manière noire. — J. EVELYN. *Sculptura, or the History and Art of Chalcography*, Londres, 1662. — LÉON DE LABORDE. *Histoire de la gravure en manière noire*, Paris, 1839 (forme le tome V de l'*Histoire de la découverte de l'impression et de son application à la gravure, aux caractères mobiles et à la lithographie*). — A. WHITMAN. *The Masters of Mezzotint. The men and their Work*, Londres, 1898. — H. HERKOMER. *Etching and Mezzotint-Engraving*, Londres, 1892.

CHAPITRE XV

LA TAPISSERIE, LE MOBILIER ET L'ORFÈVRERIE AU XVII[e] SIÈCLE

I

LA TAPISSERIE ET LES TAPIS[1]

Deux faits capitaux dominent l'histoire de la tapisserie au xvi[e] siècle : abandon de la tradition du moyen âge, création d'ateliers princiers et royaux. Au cours du siècle suivant, les ateliers indépendants des Flandres continuent à décliner, et c'est dans les manufactures royales que la haute et la basse lisse produisent leurs nouveaux chefs-d'œuvre. Les artisans des Pays-Bas y sont d'ailleurs nombreux, souvent même en majorité ; la tapisserie reste leur métier traditionnel. Mais ils obtiennent à l'étranger, sous une forte direction, dans un milieu où leur goût s'affine, des résultats dont ils semblent désormais incapables chez eux, livrés à leurs seules ressources. La tapisserie redevient, comme au temps de Charles V, un art français.

Pays-Bas. — La tapisserie flamande, presque toute concentrée dans deux villes, Audenarde, célèbre par ses *verdures*, et Bruxelles, connut cependant encore quelques beaux jours dans la première moitié du siècle. Les Pays-Bas espagnols avaient été érigés, en 1598, en État indépendant. Sous l'apaisante administration de l'archiduc Albert, ancien archevêque de Tolède, et de l'infante Isabelle, fille de Philippe II, les persécutions religieuses ont pris fin ; l'industrie nationale est encouragée et protégée. Les maîtres tapissiers d'Audenarde, qui se dispersèrent en 1684, après le bombardement de la ville, occupaient encore un millier d'artisans en

1. Par M. Léon Deshairs.

1654. Ceux de Bruxelles, dont le nombre tombera à huit aux environs de 1700, étaient encore une centaine au début du XVIIe siècle et dirigeaient quatorze à quinze cents ouvriers. Les meilleurs peintres du pays les fournissaient de modèles: Jean Snellinck le vieux, auteur des *Batailles de l'Archiduc Albert*, Louis de Vaddère, Antoine Sallaerts, Jean van den Hoecke, Daniel Leyniers, les paysagistes Lucas van Uden et Jacques d'Arthoys. Mais, dans leur abondante production, nous nous bornerons à signaler les œuvres les plus originales, celles qu'ils exécutèrent d'après Rubens, Jordaens ou David Téniers.



Phot. J. Roig.

Fig. 580. — Décius envoie ses licteurs à Manlius. Tapisserie tissée par Jean Raes, de Bruxelles, d'après un carton de Rubens.

(Collection royale d'Espagne.)

Rubens n'était-il pas destiné par la nature même de son génie à recueillir l'héritage des maîtres du XVIe siècle qui peignirent pour les tapissiers de Bruxelles des *Histoires* aux nombreux acteurs et la pompe symbolique des *Triomphes*? Son influence est évidente dans mainte tapisserie sortie des ateliers brabançons, et l'on connaît avec certitude quatre grandes tentures, peuplées de figures colossales, dont il a donné les esquisses et fait exécuter les cartons par ses élèves : l'*Histoire de Décius Mus*, l'*Histoire de Constantin*, les *Triomphes et figures du Saint-Sacrement*, l'*Histoire d'Achille*. Comme son œuvre peinte d'ailleurs, elles échappent aux limites étroites des Pays-Bas: l'*Histoire de Décius Mus*, en dix tableaux, aurait été composée vers 1618, selon une hypothèse de M. Max Rooses, « à la demande de nobles Génois ». L'*Histoire de Constantin*, en douze pièces (1622-1626), fut commandée par Louis XIII et plusieurs fois reproduite, jusqu'en 1660, dans la manufacture du faubourg Saint-Marceau. Les *Triomphes et figures du Saint-Sacrement*, en dix-huit pièces, furent entrepris, en 1625, à la demande de l'archiduchesse Isabelle pour le couvent des Clarisses de Madrid. L'*Histoire d'Achille* (vers 1630) a été reproduite à Bruxelles et à Mortlake.

Si les histoires de *Décius* et de *Constantin* ne sont que de dramatiques tableaux, encadrés, dans les ateliers, de bordures qui en sont indépendantes, et reflètent le goût lourd et compliqué du temps, les autres cartons de Rubens se distinguent de ses peintures par une alliance plus intime des groupes humains et du décor architectural ou floral : les scènes de l'*Histoire d'Achille* apparaissaient, à l'origine, entre deux caryatides, soutenant un entablement où des amours s'ébattaient au milieu



Phot. Brogi.

Fig. 581. — Le Mois de juin. Tapisserie de Bruxelles, d'après Jean van den Hoecke.
(Villa royale della Petraia, près de Florence.)

de guirlandes ; dans les *Triomphes*, une toile, déployée par des angelots sous un portique à colonnes torses, retombe à larges plis, comme un rideau de théâtre, et c'est sur ce rideau que sont peints les épisodes de l'Ancien Testament, les Évangélistes, les Pères, les Saints, les princes de la maison d'Autriche, en somptueux costumes, et que s'ordonnent les cortèges. Cet artifice, de goût discutable, qui consiste à feindre une tapisserie dans une tapisserie, a plu aux élèves et aux successeurs de Rubens : Jordaens l'a imité dans ses *Proverbes*, David Téniers le jeune dans une portière aux armes d'un d'Ayala datée de 1684. Quant au cadre de l'*Histoire d'Achille*, Jean van den Hoecke semble s'en être inspiré quand il a dressé sous des portiques, au milieu de fleurs et d'enfants

ailés, le *Jour* et la *Nuit*, les *Mois*, les *Saisons* et les *Éléments* dans une tenture dont les collections impériales de Vienne ont recueilli les esquisses et qui est complète, depuis le XVII[e] siècle, au garde-meuble royal de Suède.

Comme le chef de l'école d'Anvers, Jordaens fut maintes fois sollicité par les amateurs ou les fabricants de tapisseries : plusieurs de ses dessins en témoignent, et, d'autre part, quand la Gilde de Saint-Luc l'admit comme membre libre (1615), ce fut avec la qualification de « peintre à la détrempe », c'est-à-dire, sans doute, peintre de cartons. En 1644, les chefs d'ateliers Franz van Cotten, Jean Cordijs et Baudoin van Beveren lui commandèrent « une tapisserie de chambre avec figures, savoir certains *proverbes* en allégorie, choisis à sa convenance et payables huit florins l'aune ». Quatre des cartons des *Proverbes* appartiennent au Musée du Louvre, qui en a déposé deux au Musée des Arts décoratifs.

En 1652, Jordaens peignit une suite de *Grands chevaux* : une tenture exécutée, d'après ces modèles, par H. Rydams et Éverard Leyniers, et désignée sous le nom de l'*École d'équitation de Louis XIII en France*, fut acquise en 1666 par l'empereur d'Allemagne, Léopold I[er]. Enfin, on reconnaît encore la manière de Jordaens dans huit *scènes de la vie rustique* (ancien garde-meuble impérial de Vienne). On retrouve dans ses cartons de tapisseries sa couleur chaude, ses formes pleines, son dessin large et vigoureux. Mais les compositions de ce bel ouvrier perdent à n'être pas réalisées dans la pâte généreuse qui leur donne tant de vie et d'éclat.

Dans un domaine plus modeste, David Téniers a beaucoup contribué à prolonger la vogue des ateliers bruxellois. Combien de tapisseries, exécutées de son vivant ou après sa mort, reproduisent ses kermesses, ses buveurs, ses paysans jouant, dansant sur une place de village ou tirant de l'arc ! Quelques-unes sont signées de Martin de Vos (hôtel Vallée à Hesdin) ou de Leyniers. Une pièce qui représente un port avec des pêcheurs porte la double signature de Téniers et de Leyniers (don de la marquise Arconati Visconti au Musée des Arts décoratifs). Toutes les « Ténières » cependant ne sont pas de Téniers : son succès fut si grand qu'il créa un genre, encore très en faveur dans les premières années du XVIII[e] siècle. Ce genre n'était pas entièrement nouveau ; il continuait la tradition de ces tapisseries du moyen âge et du XVI[e] siècle, où l'on voyait des bergers et des bergères, des bûcherons, les travaux des champs. Il y avait toutefois dans ces dernières plus de franche bonhomie, de simplicité et de grandeur. Les « Ténières » sont vivantes et spirituelles ; mais, avec leurs petites figures, détachées par quelques couleurs vives sur des paysages en fine grisaille, elles restent des tableaux de chevalet agrandis.

« On a fait connaître, écrivait Wauters, que la fabrique des Gobelins avait confectionné sous la direction de Le Brun, de 1663 à 1690 (en vingt-sept ans), cinquante-trois tentures mesurant huit mille quatre cent neuf aunes. Or, si l'on réfléchit qu'au XVIIe siècle, lorsque la fabrication de Bruxelles était active, on y comptait à la fois de vingt à vingt-cinq tapissiers privilégiés astreints, pour conserver leurs immunités, à confectionner au moins deux tentures par an, on en conclura qu'à cette



Phot. Giraudon.

Fig. 582. — Un port. Tapisserie de Bruxelles, tissée par Leyniers, d'après David Téniers.
(Musée des Arts décoratifs, Paris.)

époque, Bruxelles fournit autant de tapisseries par an, en moyenne, qu'il s'en fabriquera aux Gobelins pendant plus d'un quart de siècle. » Quelle que soit la valeur de ces calculs, — car il y a tentures et tentures, — il est vrai que la tapisserie flamande représente encore au XVIIe siècle une industrie considérable ; mais elle est loin d'avoir une importance égale au point de vue de l'histoire de l'art. Trop souvent, en effet, on y remarque un dessin lourd, des chairs ternes et blafardes ; plus de fleurs sur le sol triste ; les draperies ronflantes surprennent le regard, plus qu'elles ne l'enchantent, par de brusques éclats de couleurs mal accordées. Il ne reste un peu de richesse et d'harmonie que dans les bordures — quand elles ne sont pas surchargées de cartouches grimaçants,

d'ornements contournés et mous, issus des stucs de la décadence italienne.

Ces défauts sont imputables, pour une part, aux tapissiers eux-mêmes. Leur goût s'est affaibli. Ils se contentent d'une exécution hâtive, favorisée par la basse lisse, qui, dans les Pays-Bas, a remplacé partout le métier vertical; ils emploient des laines mal teintes. Les tapissiers parisiens le leur reprochaient déjà au début du XVIIIe siècle : « Depuis



Phot. Giraudon.

Fig. 583. — Verdure. Tapisserie flamande.
(Musée d'Aix-en-Provence.)

l'établissement des Gobelins, — écrivaient-ils en 1718, — Bruxelles a donné dans un goût sombre et brun pour les carnations et s'est souvent servie de mauvais teint. »

Mais la responsabilité des peintres n'est pas moindre. Rubens, lui-même, malgré son génie, a exercé sur la tapisserie une influence regrettable. Il a composé ses cartons sans aucun souci des exigences d'un tissu qui traduit mal les surfaces largement brossées. Il a égaré les tapissiers par son goût du mouvement, du colossal et du nu. Comment rendre, par le lent travail de la broche chargée de laine, les jeux de la brosse souple, les reflets qui allègent les contours et enveloppent les corps de lumière? Comment conserver aux chairs leur fluidité et leur éclat? Que reste-t-il du dessin du maître dans l'interprétation à deux

degrés de ses élèves, puis des tapissiers? Les grands corps demi-nus deviennent de vaines et ennuyeuses « académies », modelées sans esprit, au milieu d'architectures mornes ou sur un ciel vide. Tout ce qui était, dans les esquisses, hardiesse, liberté, joie et vie, devient, dans la traduction appuyée et l'agrandissement de la basse lisse, négligence, lourdeur, emphase. L'art calme des vieux Flamands, leur dessin serré



Phot. Vict. and A. Museum.

Fig. 584. — Vulcain et Vénus. Tapisserie de Mortlake, d'après un modèle italien de la fin du xvie siècle.

(Victoria and Albert Museum, Londres.)

jusqu'à la sécheresse, leurs draperies de brocart aux tons égaux et puissants avaient mieux inspiré les tapissiers. Et, parmi les innombrables tentures tissées au xviie siècle dans les ateliers des Pays-Bas, celles qui forment le plus agréable décor ne sont pas les grandes suites de panneaux héroïques ou allégoriques, mais plutôt certaines œuvres moins ambitieuses : ces *verdures* où de beaux arbres inclinent leurs branches et qu'animent parfois l'écharpe d'une nymphe ou l'aile rouge d'un oiseau.

Les émigrations des Flamands. Mortlake. — Les Flamands ont toujours été de grands voyageurs. On les a vus, au moyen âge, par toutes les routes de l'Europe. Le malaise de leur industrie nationale, au

XVIIe siècle, ne devait pas contribuer à les rendre plus sédentaires. Ils vont partout où les appelle l'espoir de travaux plus nombreux et mieux rétribués. Quelques-uns bénéficient des rivalités entre les villes des Pays-Bas : Alost en 1611, Arras, puis Lille, vers 1625, Gand en 1655 attirent des tapissiers d'Audenarde. D'autres portent leur métier et leur goût en France, où nous les retrouverons bientôt, dans les Provinces-Unies, refuge des Réformés, dans le duché de Lorraine, en Allemagne, en Danemark, en Angleterre, en Italie. La manufacture Frankenthal (Palatinat), fondée dans la seconde moitié du XVIe siècle, redouble d'activité au début du XVIIe ; celles de Delft et de Middelbourg, créées peu après, reçoivent de nouveaux transfuges. A Munich (de 1604 à 1617) comme à Nancy, des ateliers flamands plus ou moins durables précèdent les actifs ateliers francais du XVIIIe siècle. Et voici des Flamands encore à Copenhague, où les appelle Christian IV (1604), à Kiôge (1684-1698), où les établit Christian V. Mais, de toutes ces colonies la plus nombreuse et la plus prospère fut assurément, avec celle de Paris, la colonie de Mortlake, près de Londres.

Jusqu'alors, l'Angleterre n'avait possédé que quelques ateliers éphémères. La grande Élisabeth elle-même n'avait rien tenté pour acclimater dans son royaume la haute ou la basse lisse. Au contraire, son successeur Jacques Ier, piqué d'émulation par l'exemple de Henri IV, voulut doter l'Angleterre d'une manufacture analogue à celle qui prospérait alors au faubourg Saint-Marceau. Une commission, réunie dans ce dessein, approuva des projets élaborés par sir Francis Crane et prit pour modèle le contrat par lequel le roi de France, en échange d'obligations définies, avait promis son appui aux Flamands. De son côté, par l'intermédiaire de ses agents, Jacques Ier fit venir des Pays-Bas environ cinquante artisans, choisis parmi les meilleurs. Ainsi fut fondé Mortlake, en 1619 : c'était alors une entreprise privée, mais privilégiée, subventionnée par le roi. Le premier directeur en fut Francis Crane, qui prit comme chef d'atelier Philippe de Maecht. Vers 1623, la manufacture s'assura le concours d'un habile dessinateur qui avait étudié en Italie, Francis Cleyn, originaire de Rostock en Mecklembourg : il travailla pour Mortlake jusqu'à sa mort (1658).

La plus belle période de l'activité de Mortlake correspond aux dix premières années du règne de Charles Ier (1625-1635). Mais, Francis Crane étant mort en 1636, son frère et successeur, le capitaine Richard Crane, eut des difficultés avec les ouvriers et vendit la manufacture au roi (1637). Elle se ressentit des troubles politiques de la seconde moitié du XVIIe siècle, déclina, puis disparut aux environs de 1700.

Cependant elle avait produit des œuvres remarquables : sous le règne de Jacques II, l'*Histoire de Vulcain et de Vénus* (1620-1622), d'après

des cartons italiens de la fin du XVIe siècle, les *Travaux des mois*, dans la tradition des *Mois* dits de Lucas de Leyde (1623); sous le règne de Charles Ier, plusieurs tentures des *Actes des apôtres* (d'après les cartons mêmes de Raphaël, acquis par le roi sur l'indication de Rubens, vers 1630, et conservés aujourd'hui au Musée Victoria and Albert), l'histoire de *Héro et Léandre* et une tenture de *Chevaux*, d'après Francis Cleyn, l'*Histoire d'Achille*, en dix pièces, d'après Rubens... Les belles bordures des *Actes des apôtres* ont été attribuées sans preuves à Van Dyck. Mais ce peintre s'était proposé de développer en une suite de cartons ses dessins consacrés à l'histoire de l'ordre de la Jarretière; on recula devant la



Fig. 585. — Fragments de bordure des *Actes des Apôtres*. Tapisserie de Mortlake[1].
(Garde-meuble national, Paris.)

dépense qu'eût nécessitée la réalisation d'un si grand projet. Van Dyck contribua en tout cas à la mode, — d'ailleurs regrettable et qui a sévi jusqu'à nos jours, — des portraits en tapisserie : les artisans de Mortlake tissèrent, d'après ses peintures, son propre portrait et celui de Francis Crane. Sous le règne de Charles II, ils appliquèrent encore leur virtuosité à l'exécution d'un grand panneau oblong où l'on voit les cinq portraits en pied de Jacques Ier et d'Anne de Danemark, d'après Paul Somers, Charles Ier et Henriette-Marie de France, d'après Van Dyck, Christian IV de Danemark.

Bien que la couleur de ces tentures soit trop souvent grise et triste, comme elle l'était à Bruxelles à la même époque, l'art du tapissier a été porté à Mortlake à un haut degré de perfection. On en jugera par l'exemplaire des *Actes des apôtres* que conserve notre Garde-meuble. Le dessin en est pur, le tissu régulier et moelleux ; dans les bordures, à fond d'or,

1. D'après Dumonthier, *Étoffes et tapisseries d'ameublement des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, pl. 2 (Ch. Massin, Paris).

tantôt uni, tantôt natté, les anges et les angelots d'un charme païen, les guirlandes, les cartouches ornés de sujets de l'Ancien Testament, en imitation de bas-reliefs dorés, tout, jusqu'aux flammes irisées qui s'élèvent des petits autels, est rendu avec une habileté incomparable.

Les ateliers italiens. — En Italie, où naguère Florence et Ferrare étaient rivales, on ne compte au xviie siècle que deux manufactures de tapisseries : celle de Florence et celle de Rome. Si les peintres autochtones ne leur manquent pas, les tapissiers, comme par le passé, y sont en majorité des étrangers, français ou flamands.

A Florence, sous le long règne du grand-duc Ferdinand II, c'est un Parisien, Pierre Fèvre ou Lefèvre, qui, vers 1625, prend la direction du principal atelier; mais il a un concurrent actif en Bernard van Hasselt, originaire des Pays-Bas. Les quatre fils de Pierre Lefèvre travaillèrent avec lui. Sa réputation fut si grande que Mazarin (en 1647) l'appela et chercha à le retenir en France. Après un séjour de trois ans et plusieurs voyages à Paris, où il laissa son fils Jean, plus tard chef d'atelier aux Gobelins, Pierre Lefèvre revint définitivement à Florence en 1659, et il y mourut dix ans après. Bernard van Hasselt ne lui survécut pas longtemps; il mourut en 1673. On trouvera dans les *Tapisseries italiennes* d'Eugène Müntz la liste des nombreuses tentures tissées sous la direction de ces deux maîtres. Malheureusement, elles font plus d'honneur à leur activité qu'à leur goût. « C'est par une production fébrile, dit Müntz, non par la pureté du dessin ou l'harmonie du coloris, que se distinguèrent les ateliers réorganisés par Ferdinand. Le sentiment décoratif est absolument absent des cartons composés pour la tapisserie, alors toutefois que l'on ne se bornait pas à copier purement et simplement des tableaux à l'huile. » Dans le dernier quart du xviie siècle, la substitution de la basse lisse à la haute lisse acheva de perdre les ateliers florentins.

La manufacture fondée à Rome, entre 1630 et 1635, par le cardinal Barberini, neveu d'Urbain VIII, après une minutieuse enquête sur les ateliers de Paris et des Pays-Bas, fut moins féconde, mais plus heureuse dans le choix de ses cartons. Elle reproduisit des œuvres de Pierre de Cortone ou de ses élèves, de Jean-François Romanelli, et les célèbres *Enfants jouant* peints autrefois pour Léon X. Le premier directeur en fut encore un Français, Jacques de la Rivière; il eut pour successeur en 1639 son gendre Gaspard Rocchi. La mort d'Urbain VIII (1644) et l'expulsion de ses neveux arrêtèrent le développement de la manufacture de Rome. Cependant, en 1663, elle travaillait encore à une *Histoire d'Urbain VIII*, mais si lentement que, vingt ans plus tard, six pièces seulement sur douze étaient achevées.

Les manufactures parisiennes de 1600 a 1662. — A l'heure où elle décline en Flandre, végète à Mortlake, agonise en Italie, la tapisserie retrouve en France, aux Gobelins, un brillant foyer. Mais les Gobelins de Louis XIV ne sont que l'aboutissement d'un long et persévérant effort. Sans compter les métiers établis par Henri II dans l'hospice de la Trinité, et qui travaillaient encore, sans grand art il est vrai, en 1635, quatre groupes d'ateliers, fort actifs, ont, dans la première moitié du xviie siècle, précédé et comme préparé la célèbre institution de Colbert : les ateliers du Louvre, les manufactures du faubourg Saint-Marceau et du faubourg Saint-Germain, enfin celle de Fouquet à Maincy, près de Vaux-le-Vicomte. En voici l'histoire, en bref.

Résolu, dit Sauval « de rétablir à Paris les manufactures de tapisseries que les désordres des règnes précédents avaient abolies », Henri IV avait, aux dernières années du xvie siècle, installé dans la maison professe des Jésuites les tapissiers Girard Laurent, puis Maurice Dubout ou Dubourg. Peu après, à la suite du rappel des Jésuites, il leur accorda un logement gratuit dans les galeries du Louvre où leurs fils habitaient encore en 1657. Exempts de droits, aidés des deniers royaux pour l'entretien d'apprentis, ils gardaient la liberté de travailler pour les particuliers. Les mêmes avantages furent accordés, pendant la minorité de Louis XIV, au célèbre Pierre Lefèvre, appelé de Florence par Mazarin. Nommé tapissier du roi en 1648, titulaire d'un brevet de logement au Louvre pour lui et son fils Jean en 1655, Pierre Lefèvre regagna cependant Florence en 1659. Jean ne quitta le Louvre qu'en 1672, pour aller s'établir aux Gobelins.

Pour développer et protéger l'industrie renaissante, Henri IV ne négligeait aucun moyen : appel d'artisans des Pays-Bas qu'il mit sous la direction du sieur de Fourcy, intendant et ordonnateur de ses bâtiments (acte du 12 janvier 1601) ; interdiction d'importer dans le royaume « aucunes tapisseries à personnages, bocages ou verdures des pays étrangers » (11 septembre 1601). En 1601 étaient arrivés en France deux Flamands singulièrement actifs, prêts aux entreprises les plus variées : François de la Planche, né à Audenarde, et son beau-frère et associé, Marc de Comans, d'Anvers. En 1607, nous les trouvons installés au faubourg Saint-Marceau, dans le voisinage des Gobelins, teinturiers célèbres. Le roi les anoblit et leur accorde les lettres patentes qui constituent, écrivait Jules Guiffrey, « l'acte de naissance de la première manufacture des Gobelins ». En échange de précieux privilèges (logement gratuit, exemption de taille et autres charges, subvention et pension...) ils s'engagaient à entretenir au moins quatre-vingts métiers, dont soixante à Paris, et à former des apprentis « tous français » dont le roi paiera la pension et les parents l'entretien. A la mort de François de la Planche

(1627), Marc de Comans resta seul directeur de l'entreprise. Il se retira en 1635, et, successivement, ses trois fils continuèrent son œuvre qui disparut en 1662.

Cependant, un des deux fils de François de la Planche, Raphaël, s'était établi en 1628 au faubourg Saint-Germain, à l'angle de la rue de la Chaise et de la rue du Bac. Découragé par les difficultés de sa tâche, il voulut se retirer et acquérir une charge de trésorier des bâtiments. Il n'obtint cette charge (1639) qu'à la condition de demeurer à la tête de sa manufacture, ce qu'il fit, jusqu'en 1661. A cette date, sa femme étant morte, il partagea ses biens entre ses enfants et céda la direction de ses ateliers à son fils Louis-Sébastien. Ce dernier travaillait encore entre 1665 et 1670, puisque l'*Inventaire du mobilier de la Couronne* attribue à la « manufacture de De la Planche » six *Maisons royales*, c'est-à-dire six pièces de la célèbre tenture dont les modèles furent peints sous la direction de Le Brun. Mais il ne put résister longtemps à la concurrence des Gobelins et mourut ruiné à la fin du XVIIe siècle.

Dans le préambule de leurs *Statuts*, imprimés en 1718, les tapissiers parisiens font un éloge particulier des travaux de Raphaël de la Planche. « On a toujours admiré, disent-ils, la beauté de ses dessins et estimé leur régularité.... Son goût dans les nuances était tendre et de durée, le coloris fort beau, imitant la carnation de Raphaël et de Rubens, ses draperies artistement nuancées, d'un travail naturel et d'une belle ordonnance. Cette tapisserie était fine, ronde, unie et facile à distinguer des autres par une extrême beauté.... »

Les manufactures parisiennes de la première moitié du XVIIe siècle n'étant pas, comme les Gobelins de Louis XIV, sous la dépendance et le contrôle immédiat du surintendant des bâtiments, leur gestion n'a laissé aucune trace dans les archives de l'État. C'est donc à d'autres sources qu'il faut, comme l'a fait Jules Guiffrey, chercher les éléments d'un catalogue de leurs œuvres : l'*Inventaire, après décès de François de la Planche* (1627), l'*Inventaire de Raphaël de la Planche* après la mort de Catherine de Jugé (1661), enfin l'*Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*. L'*Inventaire des meubles du cardinal Mazarin*, dressé en 1653, est, à cet égard, moins instructif que les précédents, puisque, sur trois cent cinquante-six pièces (quarante et une tentures et quarante-neuf pièces détachées), le cardinal ne possédait que quarante-huit pièces (six tentures) d'origine française.

Mais que nous reste-t-il des nombreuses tapisseries parisiennes de la première moitié du XVIIe siècle décrites dans ces documents? — Une faible part. Encore est-il difficile d'y distinguer exactement l'apport de chacune des manufactures. Souvent les mêmes modèles ont été repro-

duits dans des ateliers différents, et toutes les œuvres de Paris portaient alors, à côté de monogrammes d'entrepreneurs, en partie indéchiffrés, la même marque, inspirée de celle de Bruxelles et de Florence : une fleur de lis entre deux P. Enfin, si les tapisseries du faubourg Saint-Germain étaient d'une beauté remarquable, celles du Louvre, à en juger par un témoin authentique (*Les sujets de l'Ancien Testament*, d'après Vouet), ne



Fig. 586. — La Naissance de la Vierge. Tapisserie de Paris, d'après Philippe de Champaigne.
(Cathédrale de Strasbourg.)

leur étaient pas inférieures, et le jugement cité plus haut pourrait s'appliquer aux unes comme aux autres.

Si l'on consulte les inventaires des de la Planche et si l'on établit la liste des tapisseries de Paris antérieures à 1662, mentionnées parmi les richesses du garde-meuble royal, on est frappé d'abord par la place considérable qu'y tiennent les copies de tentures célèbres du XVII[e] siècle : les *Actes des Apôtres*, l'*Histoire de Psyché* dont les châteaux de Fontainebleau et de Pau conservent de si beaux exemplaires, l'*Histoire d'Arthémise* d'après Lerambert et Caron. Les amateurs de scènes rustiques ne se lassent pas de faire reproduire les *Mois* dits de Lucas et la vieille et populaire histoire de *Gombaut et Macée*, qu'a rajeunie pour eux le peintre Guyot et que Molière mentionnera dans le mobilier d'Harpagon. Ceux

qui préfèrent la fable, le roman et l'histoire antique assurent un long succès à plusieurs compositions des dernières années du xvi[e] siècle : les scènes de *Théagène et Chariclée*, peintes à Fontainebleau par Ambroise Dubois, d'Anvers, la *Légende de Diane*, chef-d'œuvre de Toussaint Dubreuil, l'*Histoire de Coriolan*, par Lerambert. Il est vrai que ces compositions étaient encore jeunes et vivantes pour les contemporains de Henri IV, de Louis XIII, de Mazarin. Mais les Gobelins de Louis XIV et de Louis XV feront des retours analogues au passé proche ou lointain. Ce n'est pas d'hier que date la coutume, contre laquelle nos contemporains s'élèvent, de demander aux tapissiers la réédition d'anciens modèles, au préjudice de compositions neuves.

Cependant Henri IV s'était soucié de procurer à ses tapissiers des cartons peints spécialement pour eux. Après la mort d'Henri Lerambert (1609), il fit organiser dans ce dessein, par de Fourcy, un véritable concours. Le sujet choisi était un épisode du *Pastor Fido* de Guarini. Les triomphateurs, Laurent Guyot et Guillaume Dumée, reçurent, en vertu d'un brevet daté du 2 janvier 1610, le titre de peintres du roi, chargés de travailler pour les tapissiers, avec quatre cent cinquante livres de gages. Le succès d'artistes aussi obscurs ne donne pas une haute idée de la peinture française à cette époque. Douze ans plus tard (1622), voulant faire exécuter une belle tenture au faubourg Saint-Marceau, Louis XIII dut s'adresser à un étranger : il commanda l'*Histoire de Constantin* à Rubens qui venait d'achever la galerie du Luxembourg. Enfin nos tapissiers retrouvèrent dans notre propre pays des modèles dignes de l'interprétation la plus somptueuse, grâce à Simon Vouet, Philippe de Champaigne, Bruxellois adopté par la France, Le Sueur et Sébastien Bourdon.

Simon Vouet, après un séjour de quinze ans en Italie, avait été rappelé en France, en 1627, « tant pour les peintures nécessaires à faire dans les maisons royales, dit Félibien, que pour la conduite des patrons de tapisseries ». Entouré de nombreux collaborateurs, il joua bientôt un rôle analogue à celui qui échut plus tard à Charles Le Brun, son élève. Certaines de ses œuvres furent sans doute peintes directement pour la tapisserie. C'est le cas des *Sujets de l'Ancien Testament*, dont le dessin reste, dans la laine, particulièrement pur et ferme : *Moïse sauvé des eaux* (pl. XII), *la Fille de Jephté*, pièces que l'inventaire des meubles de la Couronne attribue formellement aux ateliers du Louvre ; *Samson au festin des Philistins*, le *Ravissement d'Élie*, le *Sacrifice d'Abraham*. Rien de plus harmonieux que le contraste de leurs larges bordures aux tons fins avec les colorations puissantes des paysages et des groupes.

Mais le plus souvent, comme Rubens et Jordaens, Vouet se contenta de faire exécuter des cartons, d'après ses peintures décoratives, par ses

collaborateurs flamands ou français. Les visages devinrent alors plus vulgaires et les corps plus lourds. La tenture des *Travaux d'Ulysse* (château de Cheverny) nous donne sans doute une traduction des peintures disparues de la galerie haute de l'hôtel du surintendant des Finances, Claude de Bullion. Dans un salon du même hôtel, Vouet avait peint, en 1630, des scènes de la *Jérusalem délivrée*. C'est d'après ces compositions (aujourd'hui chez M. Guyot de Villeneuve) qu'ont été faites, avec des variantes signalées par M. Louis Demonts, les tapisseries de *Renaud et*



Phot. Catala frères.

Fig. 587. — La Décollation de saint Protais. Tapisserie de Paris, d'après Sébastien Bourdon.

(Musée Galliera, Paris.)

Armide (château de Guermantes; collection Pfoulke de Washington, collection Fenaille; collection Martin Le Roy). L'inventaire du garde-meuble de Louis XIV, qui mentionne trois exemplaires de cette tenture, attribue encore à Vouet les modèles de cinq panneaux de *Verdures et Oiseaux*, tissés par François de la Planche, et de six *dessus de portes*.

Vouet avait transporté dans la tapisserie quelque chose de l'atmosphère et de la splendeur de Véronèse. On ne pouvait attendre d'aussi radieux décors du grave génie de Philippe de Champaigne. En 1636, il peignit totalement ou en partie une *Histoire de la Vierge*, pour une tenture en quatorze pièces que Michel le Masle, prieur des Roches, chantre et chanoine de Notre-Dame de Paris, fit tisser lentement, entre 1636 et 1657, et offrit à son église. Ces tapisseries d'un grand style appartiennent depuis 1739 à la cathédrale de Strasbourg. Une d'elles porte la

marque de Bruxelles, sept autres celle d'un tapissier indépendant, Pierre Damour, qui, après avoir longtemps travaillé à Reims, vint s'établir à Paris vers 1650.

Entre 1645 et 1655, Philippe de Champaigne composa encore, en collaboration avec Le Sueur et Sébastien Bourdon, les modèles d'une *Histoire de saint Gervais et de saint Protais* destinée à l'église de ce nom, et, tandis que ses collaborateurs — Le Sueur en dessinant la *Flagellation de saint Gervais*, Bourdon en peignant dans une belle lumière et avec des recherches de silhouettes variées la *Décollation de saint Protais* — n'ont guère été que d'habiles metteurs en scène, il a su, malgré quelques gestes déclamatoires, exprimer dans l'*Invention des reliques* des saints et la *Translation* de leurs corps une véritable émotion. Une des pièces de la tenture a disparu ; les cinq autres, après des vicissitudes diverses, ont trouvé un asile au Musée Galliera. On les a attribuées sans preuve à l'atelier du Louvre. Dans l'ensemble, elles sont un peu ternes, sans doute parce que la couleur primitive s'est mal conservée ; mais le dessin en est précis, et leurs fines bordures, vivement colorées, ont déjà toutes les qualités des plus harmonieuses bordures tissées plus tard aux Gobelins.

Les biographes de Le Sueur et de Sébastien Bourdon citent parmi les œuvres de ces maîtres d'autres projets ou modèles de tentures. D'autre part, l'*Inventaire du mobilier de la Couronne sous Louis XIV* mentionne des *Jeux d'enfants* d'après Corneille le père, une suite des *Amours des Dieux* d'après Laurent de La Hire et six *Paysages* d'après Fouquières. On pourrait donc dire que presque tous les peintres français de la première moitié du XVIIe siècle considérés alors comme des maîtres ont été appelés à collaborer au développement de la tapisserie parisienne, si l'on pouvait encore citer Poussin parmi ses inspirateurs. Mais Poussin vivait à Rome, jaloux de son indépendance. Quand il vint à Paris, sur un véritable ordre du roi (1641), les cartons de tapisseries étaient au nombre des travaux que le surintendant de Noyers se proposait de lui confier. Il semble qu'on se fût contenté, pour commencer, de copier les *Sept Sacrements* qu'il avait peints à Rome pour Cassiano del Pozzo et que Chantelou, conseiller du surintendant, admirait fort. Poussin préféra entreprendre de nouveaux dessins des mêmes sujets (lettres du 4 et du 7 avril 1642) ; mais, quelques mois plus tard, il regagnait sa chère solitude, et ce projet n'eut vraisemblablement pas de suite. Les épisodes de l'*Histoire de Moïse* qu'il peignit sans songer à la tapisserie, et qui cependant, par leur calme et noble ordonnance, leur grand dessin, leurs larges nappes de couleurs profondes, convenaient si parfaitement à cet art, ne furent traduits en haute ou en basse lisse qu'après 1684.

Ateliers provinciaux. — Selon une des clauses des lettres patentes accordées par Henri IV aux Flamands, des métiers avaient été établis par ces derniers à Calais et à Amiens. D'autres ateliers, cités avec éloges dans les relations envoyées au cardinal Barberini et encouragés par Richelieu, avaient été fondés à Tours, en 1613, par Marc de Comans et François de la Planche, associés à Jean Gaboury et Jacques Cottard; ils travaillèrent jusqu'aux environs de 1650. Ces manufactures, dont la production est mal connue, suivaient sans doute, de plus ou moins loin, celles de Paris. De même les ateliers de basse lisse d'Aubusson et de Felletin. Si l'on en juge par les prix de leurs œuvres, ces derniers travaillaient vite, pour une clientèle de fortune modique. Ils occupaient encore, au temps de Colbert, seize cents ouvriers. Les peintres chargés de les fournir de cartons ne se faisaient pas scrupule de copier des gravures, quand l'imagination leur manquait. Une *Histoire de Jeanne d'Arc* tissée à Aubusson (château d'Espanel et château de Comblat) est inspirée des compositions de Claude Vignon pour la *Pucelle* de Chapelain. M. Jean Guiffrey possède trois pièces, probablement de même origine, qui reproduisent les dessins de Claude Vignon, gravés par Abraham Bosse, pour l'*Ariane* de Desmarets.

A Reims on voit s'établir, en 1629, un tapissier flamand venu de Charleville, Daniel Pepersack. Il avait été appelé par la fabrique de Saint-Pierre-le-Vieil, pour tisser une *Histoire de saint Pierre*, en sept pièces, d'après les cartons de Pierre Murgaley de Troyes. En 1633, il entreprit, à la demande de l'archevêque Henri de Lorraine, une *Vie du Christ*, en vingt-six pièces, d'après le même peintre; en 1638, une *Histoire de Théagène et Chariclée* pour un bourgeois de la ville... Le Parisien Pierre Damour, nommé plus haut, fut, pendant quelque temps, un de ses collaborateurs. Les tapisseries de la *Vie du Christ* sont en grande partie conservées à Reims, ainsi que leurs modèles peints sur toile. Ce sont malheureusement des œuvres médiocres. Pierre Murgaley (1585-1655), dans des compositions banales et mollement dessinées, mêlait sans vergogne les souvenirs italiens et flamands. Son type de Vierge, à l'ovale régulier, vient de Rome; son *Adoration des Mages* est presque copiée sur un tableau de Rubens que conserve aujourd'hui le Musée de Lyon. Quant au tapissier, il n'a été qu'un copiste sans initiative et n'a rien fait pour embellir par ses laines les grandes draperies monochromes du peintre, ses fonds bruns et les lourdes fleurs de ses bordures. Quelle décadence depuis le temps de Robert de Lenoncourt!

Manufacture de Maincy. — Beaucoup plus intéressante est la manufacture de Maincy, bien qu'elle n'ait vécu que quatre ans à peine. C'est qu'elle a bénéficié des expériences des ateliers du Louvre, du faubourg

Saint-Marceau et du faubourg Saint-Germain. De plus, la direction artistique en est confiée à un homme doué d'un vrai génie de décorateur, et déjà l'organisation prochaine des Gobelins y est en germe. Fondé par Nicolas Fouquet en 1658, à proximité de son château de Vaux-le-Vicomte, Maincy travaille pour ce ministre comme bientôt la grande manufacture royale travaillera pour Louis XIV. De nombreux artisans flamands et français y sont groupés sous la direction de Louis Blamard, puis de Jean Bontemps.

Charles Le Brun, préludant à son rôle de suprême ordonnateur des résidences royales, est chargé de leur donner des dessins. C'est alors qu'il compose les portières des *Renommées*, de *Mars*, du *Char de Triomphe*, maintes fois reproduites dans la suite aux Gobelins. Avec une largeur de style et une pondération toutes nouvelles, où l'assimilation des leçons italiennes est sensible, ces œuvres continuent la tradition des tapisseries à armoiries qui furent fabriquées en si grand nombre dans les ateliers parisiens à la fin du XVIe siècle, et dont Gaignières nous a conservé le souvenir. Elles annoncent d'autre part les *Chancelleries* à fleurs de lis sur fond bleu, qui seront à partir de la fin du XVIIe siècle le cadeau royal offert à tout chancelier nouvellement entré en charge.

Le Brun dessine encore pour Fouquet une suite de *Trophées* pour soubassements de fenêtres, quelques *Verdures* avec animaux et chasses, l'*Histoire de Méléagre* en huit pièces, une petite tenture en trois panneaux représentant l'*Histoire de Moïse*. Il fait reproduire l'*Histoire de Constantin* de Raphaël, complétée par quatre tableaux de son invention. Enfin Bonnemer, Audran et Yvart copient comme modèles de tapisseries les *Muses* sur un fond de verdure dont il avait orné un plafond de Vaux.

Ainsi les tapisseries de Maincy ne chôment pas. « Nous sommes bien logez et bien traitez, écrivait Jean Bontemps le 10 janvier 1661, mais surmenez et, quoiqu'on embauche toujours, nous avons bien ouvrage taillé pour dix ans. » Cependant l'ouvrage taillé ne devait pas être achevé, du moins à Maincy. On sait comment finirent les fêtes de Vaux. Que deviendront, après l'arrestation du surintendant, les œuvres entreprises et les artisans enrôlés ? — Les pièces achevées iront à Versailles à titre de restitution à la couronne ; on complétera dans les ateliers royaux les tentures commencées, et on substituera, dans les portières, les armes de France et de Navarre à celles du ministre, le soleil à l'écureuil. Artistes et artisans, Le Brun en tête, passeront au service de Louis XIV qui continuera, avec plus de grandeur, le mécénat de Fouquet. La chute du surintendant, la sage résolution prise par Colbert de sauver et de développer, pour l'enrichissement de la nation et la gloire du roi, son œuvre artistique, furent les causes déterminantes de la création des Gobelins.



Phot. Braun et Cie

MOÏSE SAUVÉ DES EAUX._TAPISSERIE D'APRÈS SIMON VOUET

(Musée du Louvre)

Librairie Armand Colin. Paris.

Les Gobelins de 1662 a 1699. — Complexe et confuse dans la première moitié du xviie siècle, l'histoire de la tapisserie française prend, sous le règne personnel de Louis XIV, un cours régulier et facile à suivre : elle se résume à peu près dans l'histoire des Gobelins, en leurs plus beaux jours, et des débuts de Beauvais.

Fouquet avait été arrêté au mois de septembre 1661. Le 6 juin 1662, Colbert acquit pour le compte du roi, dans le voisinage de la manufacture des de Comans, un hôtel avec cours, préaux, jardins, bois et aulnayes, qui appartenait alors à un conseiller au Parlement nommé Leclerc, dernier héritier des Gobelins, teinturiers célèbres établis sur les bords de la Bièvre depuis le milieu du xve siècle. Il y installa les tapissiers de Maincy et, avec eux, ceux qui travaillaient encore au Louvre et chez Hippolyte de Comans. Le 8 mars 1663, Le Brun fut officiellement nommé directeur de la nouvelle manufacture. Mais tout aussitôt le programme des Gobelins s'élargit. Agrandis par des acquisitions successives, pourvus de nouveaux bâtiments, ils devinrent une active colonie où, sous la « conduite » de Le Brun et l'autorité suprême de Colbert, tous les arts travaillaient en harmonie. A côté des ouvriers de haute et de basse lisse et de leurs collaborateurs nécessaires, les teinturiers, on y voyait des peintres et des sculpteurs, des fondeurs et des orfèvres, des « menuisiers en ébène et en bois », des graveurs, des lapidaires.... C'est sous le nom de *Manufacture royale des Meubles de la Couronne* que le nouvel établissement reçut, en novembre 1667, sa constitution définitive. La centralisation commencée par Henri IV à la galerie du Louvre s'achevait aux Gobelins de la façon la plus heureuse et la plus complète.

Nous verrons plus loin les effets de cette centralisation sur le mobilier et l'orfèvrerie, et comment elle imprima à tout l'art décoratif de l'époque de Louis XIV une admirable unité.

A ne considérer que la tapisserie, les lettres patentes de 1667 offraient plus d'une ressemblance avec celles de 1607, accordées par Henri IV aux Flamands. Mêmes considérations générales sur l'utilité des manufactures. Mêmes avantages, ou à peu près, accordés aux artisans : logement gratuit, exemption de charges et d'impôts, protection contre l'importation des tapisseries étrangères, juridiction spéciale.... Les étrangers étaient considérés comme « regnicoles », c'est-à-dire jouissant de tous les droits afférents à la qualité de sujets français, et, après avoir travaillé dix ans à la manufacture, ils étaient « censés vrais et naturels Français ». Soixante jeunes gens étaient entretenus aux frais du roi ; après six ans d'apprentissage et quatre de service ils pouvaient, sur un simple certificat du surintendant, sans frais et sans épreuve, aspirer à la maîtrise.

Comme au temps de Henri IV encore (ceci n'est pas dans les lettres

patentes, mais ressort des comptes), les chefs d'atelier travaillaient à la tâche. Ils étaient payés selon le nombre d'aunes carrées livrées en haute ou en basse lisse, déduction faite du prix des matières premières, laines, soies, fils d'or ou d'argent, fournis par la couronne sous le nom d'étoffes, et gardaient le droit de travailler pour des particuliers.

Mais il y a, dans les lettres de 1667, deux nouveautés caractéristiques : d'abord elles ont une portée bien plus générale que celles de 1607, puisqu'elles ne s'appliquent pas aux seuls tapissiers, mais à tous les arts et métiers représentés à la manufacture ; elle les unissent tous sous la même loi. D'autre part, soustraits à l'autorité, jugée routinière, des corporations, comme les peintres et les sculpteurs l'avaient été par la création de l'Académie, les artisans, groupés pour le service du roi, se voient, pour la première fois, nettement subordonnés à un peintre, chargé, non seulement de leur donner des dessins, mais de « les faire exécuter correctement ». Les Gobelins, en même temps qu'une manufacture, seront donc une grande école. L'esprit de Le Brun se reconnaît dans ce règlement. Ses préoccupations pédagogiques se manifestent aussi dans les dispositions prises pour l'instruction première, nous dirions aujourd'hui la « culture générale », des apprentis.

Afin d'exercer sur les tapissiers une direction plus précise, Le Brun rompit définitivement avec la tradition qui consistait à leur donner pour modèles des cartons à la détrempe où les tons étaient plus ou moins sommairement indiqués. Il remplaça ces cartons par des toiles peintes à l'huile et achevées, que l'on découpait en bandes d'environ un mètre de large, pour qu'elles fussent plus maniables. Si prodigieuse que fût son activité, il ne pouvait en faire, de sa main, que le premier dessin à petite échelle. La peinture des modèles, grandeur d'exécution, en autant d'exemplaires que l'exigeaient les divers ateliers de haute ou de basse lisse, nécessitait des collaborateurs nombreux. Le Brun eut l'art de les bien choisir, avec une largeur de goût qui peut surprendre, quand on connaît son dogmatisme, et de faire accepter à tous son autorité. A côté d'honnêtes peintres d'histoire, dociles académiciens tels que les deux Yvart, Bonnemer, Claude Audran, Houasse, Henri Testelin, les deux Corneille, les deux de Sève..., il sut apprécier et utiliser à ses fins les talents les plus variés. Dans ses grandes compositions, les architectures étaient peintes par Guillaume Anguier, frère des sculpteurs du même nom, les fleurs et les fruits par Baptiste Monnoyer ou Blain de Fontenay, les animaux par Pierre Boel et Nicasius d'Anvers, les paysages par Étienne Allegrain ou, plus souvent, par des Flamands : Van der Meulen, Baudoin, Genoëls. On sait qu'il admirait Van der Meulen, dont l'art était pourtant si différent du sien. C'est à lui qu'il confia la peinture des villes et des batailles dans l'*Histoire du Roi*, celle des châteaux et des chasses

dans les *Maisons royales*, et Van der Meulen fit dans cette intention de nombreux dessins d'après nature, soit à la suite des armées, soit dans l'Ile-de-France ou sur les bords de la Loire. Aucun des collaborateurs de Le Brun, sauf Yvart le père, ne fut plus occupé aux Gobelins.

Même division de travail chez les tapissiers : les plus habiles tissent les visages et les chairs, les autres les draperies, les paysages et les accessoires. Ils étaient répartis en plusieurs ateliers dont il est de



Phot. Giraudon.

FIG. 588. — *Histoire du Roi.* L'Audience du Légat. Tapisserie des Gobelins. d'après Le Brun.
(Musée de Versailles.)

toute justice de nommer au moins les chefs. Nous indiquons en même temps les dates extrêmes de leur direction. C'étaient, pour la haute lisse : Jean Jans, originaire de Bruges ou d'Audenarde (1662-1668), à qui son fils succéda (1668-1725), et deux Français venus du Louvre : Jean Lefebvre (1662-1700) et Henry Laurent (1662-1669); pour la basse lisse : Jean de la Croix (1662-1712) et Jean-Baptiste Mozin (1667-1695), habiles maîtres flamands formés chez de Comans. A la fin du XVIIe siècle, tandis que Dominique de la Croix succédait à Mozin, un troisième atelier de basse lisse fut constitué, sous la direction de Jean Souet et de la Fraye.

La basse lisse ne fut donc pas négligée aux Gobelins. Elle interpréta souvent les mêmes modèles que la méthode rivale, livra au garde-

meuble royal un nombre sensiblement égal d'aunes carrées et, bien conduite, produisit des chefs-d'œuvre, tels que les *Mois arabesques*, qui soutiennent la comparaison avec ce que la haute lisse a laissé de plus accompli. La vieille technique française de la haute lisse, près de deux fois plus lente et coûteuse, mais offrant plus de garanties de perfection dans l'interprétation des modèles, était néanmoins plus appréciée. C'est pour elle que le roi fit les dépenses les plus fortes. Les deux tiers des sommes considérables consacrées par la couronne à la fabrication de tapisseries, entre 1664 et 1694, furent payées aux Jans, aux Lefebvre et aux Laurent, et, de tous les ateliers de la manufacture royale, celui des Jans fut de beaucoup le plus fécond.

Les tentures qui sortirent des Gobelins dans la seconde moitié du XVIIe siècle accusent une inspiration très différente selon qu'elles ont été entreprises avant ou après la mort de Colbert. Jusqu'en 1683, en effet, c'est-à-dire tant que Colbert maintint incontestée l'autorité de Le Brun, toutes — sauf une copie des *Actes des Apôtres* et la gracieuse suite des *Enfants Jardiniers* exécutée d'après les peintures dont Le Brun avait orné le pavillon de l'Aurore à Sceaux — procèdent de la même pensée que les grandes décorations du Louvre et de Versailles. Sous le voile de l'allégorie ou par la représentation directe des événements et des choses, toutes conspirent à la glorification de Louis XIV. Dans les tentures des *Éléments* et des *Saisons* les allusions à sa puissance et à ses vertus sont encore discrètes. Mais dans les quatorze tableaux de l'*Histoire du Roi* ce sont ses actes mêmes qui se succèdent sous nos yeux, depuis son sacre et son mariage, jusqu'à sa visite du 15 octobre 1667 à la manufacture des Gobelins, représentée à dessein comme un événement mémorable. Les *Mois* ou *Maisons royales*, développant un thème esquissé dans les *Saisons*, nous montrent ses palais et ses châteaux, si nombreux qu'il pouvait, sous chaque signe du zodiaque, y varier ses divertissements. Enfin, c'est au nouvel Alexandre, invincible comme l'ancien et comme lui magnanime, que l'*Histoire d'Alexandre* doit nous faire songer.

De toutes ces suites, l'*Histoire du Roi* est à bon droit la plus fameuse. Ce n'était certes pas la première fois que les événements contemporains étaient traduits en tapisserie. Mais jamais ils ne l'avaient encore été avec une telle largeur de style. Rappelons-nous la *Bataille de Pavie*, la *Conquête de Tunis*, les *Victoires du duc d'Albe*, les *Fêtes de Henri III*, les *Batailles de l'archiduc Albert*, la tenture de l'*Armada*..., tissées par les Flamands au XVIe siècle ou au début du XVIIe. Trop souvent, alors, l'auteur des cartons, comme s'il eût craint de rien omettre, avait imposé aux tapissiers la tâche impossible de représenter, au milieu de véritables panoramas, les mille détails d'une flotte et tous les hommes d'une armée : il en

résultait une impression confuse et grise. Le Brun aussi aime les détails observés; il les aime en peintre, non en chroniqueur. Mais, classique, il sait les subordonner à l'ensemble pour obtenir une impression une et claire. Sans doute, ses grandes pages d'histoire sont riches de portraits, de renseignements précis sur le mobilier et le costume. Quand il peint le *Renouvellement de l'alliance avec les Suisses* devant l'autel de Notre-Dame, la *Satisfaction de l'ambassadeur d'Espagne*, l'*Audience du*



Phot. Giraudon.

Fig. 589. — *Histoire du Roi.* Entrée de Louis XIV à Dunkerque. Tapisserie des Gobelins, d'après Le Brun.
(Musée de Versailles.)

Légat; quand il nous montre les ouvriers des Gobelins apportant au roi leurs chefs-d'œuvre, ou l'entrée allègre à Dunkerque sous un ciel bas, ou le paysage de Dôle balayé par un vent froid de février..., qui n'est intéressé par la vérité et la diversité des types, la variété du décor, le chatoiement des brocarts et des rubans; qui n'admire, dans les scènes de plein air, le rendu prodigieusement habile des effets de lumière et de la couleur même du jour? Mais ce qui domine, ce qui donne à l'œuvre entière son unité, c'est le sentiment partout présent de la majesté royale, l'émotion de l'artiste devant la beauté des spectacles et la grandeur des événements. Comme plus tard David peignant le sacre, Le Brun a su éviter à la fois le pittoresque sans âme et la froide emphase du tableau de cérémonie. Et, si l'on a pu lui reprocher d'avoir, dans les scènes de

batailles, avec leurs grands ciels et leurs perspectives lointaines, méconnu les « lois de la tapisserie », il faut reconnaître que ses groupements nourris de personnages, dans une salle de Versailles ou dans la chambre royale de Fontainebleau, ne laissent rien à désirer au point de vue de la plénitude du décor mural en laine relevée de soie et d'or. De larges bordures inspirées des « grotesques » de Raphaël, et qui mêlent à leurs rinceaux des Renommées et des Victoires, des captifs, des sphinx, des aigles, achèvent de donner aux pièces de haute lisse un grand caractère décoratif.



Phot. Giraudon.

Fig. 590. — Les *Maisons royales*.
Le Château de Saint-Germain. « Entre-fenêtres ».
Tapisserie des Gobelins, d'après Le Brun.
(Garde-meuble national, Paris.)

Dans les *Mois* ou *Maisons royales*, cadre et tableau sont conçus d'ensemble, à la façon dont Rubens et Jordaens avaient donné quelques exemples, mais avec une hardiesse et une abondance d'invention toutes nouvelles. Ou plutôt le cadre, favorable à la fantaisie du peintre, devient le sujet principal. C'est une sorte de loggia ornée de colonnes ou de caryatides, d'où nous assistons aux ballets, aux promenades ou aux chasses du roi. D'opulentes guirlandes de fleurs ou de fruits sont suspendues à l'architecture. Sur la balustrade, des serviteurs ont posé un vase d'orfèvrerie aux vigoureux reliefs, jeté un tapis de Perse ou d'Italie; des musiciens ont laissé leur mandoline ou leur violon. Au premier plan maint petit drame se joue, dont des animaux sont les acteurs : lynx, porcs-épics, furets, singes, paons et casoars... Que nous voilà loin de toute académie et de la fantaisie érudite des « grotesques »! C'est une heureuse surprise, au temps de la pompe et de l'étiquette, de trouver dans ces compositions un sentiment de la nature, qui rappelle — le charme de la naïveté en moins — les verdures du moyen âge et du début

du xvie siècle, les singes irrévérencieux dont nous avons vu les gambades jusqu'aux pieds de la Vierge et des saints. Bien qu'il appréciât sans doute peu l'art des vieux maîtres flamands et français, Le Brun n'a pu échapper à certaines réminiscences, et il s'est rencontré avec ses devanciers devant les mêmes éternels modèles.

Au point de vue de la couleur, c'est une banalité de dire que la beauté des tentures exécutées sous la direction de Le Brun est due à l'art des tapissiers plus qu'au goût du peintre. Les tons ont pris dans la laine



Phot. Giraudon.

Fig. 591. — Moïse trouvé sur les eaux. Tapisserie des Gobelins, d'après Poussin. (Musée du Louvre.)

une franchise, une richesse et un charme qu'on chercherait vainement dans les modèles peints à l'huile. Mais ces tons, c'est Le Brun qui les a choisis, distribués et rappelés, pour donner aux compositions leur unité. Il a eu aussi le mérite de bannir des carnations les ombres grises ou violâtres qui attristent encore de son temps les tapisseries de Bruxelles. Enfin, il faut lui savoir gré de n'avoir pas chargé la « palette » des tapissiers de nuances excessives. Il leur a laissé une certaine indépendance dont on peut voir une preuve dans le fait qu'ils continuent, comme autrefois, à relever d'or et d'argent les draperies. Il s'est borné à exiger d'eux un dessin précis et ferme, une exécution serrée, créant ainsi aux Gobelins une discipline dont les bienfaits se feront sentir longtemps après lui.

Le succès de ses compositions fut très grand. Pendant les dix-neuf années qui s'écoulent entre 1664 et 1683, les suites complètes des *Élé-*

ments, des *Saisons*, des *Maisons royales* et de l'*Histoire d'Alexandre* furent reproduites chacune de cinq à sept fois, tant en basse qu'en haute lisse. Cette dernière fut même copiée à Bruxelles, à la fin du XVII[e] siècle, ainsi que l'*Histoire de Méléagre*. Seule, l'*Histoire du Roi*, à cause de ses dimensions exceptionnelles et du nombre considérable de figures qu'elle contenait, ne put être exécutée, pendant la même période, qu'une fois en haute lisse, par Jans et Lefèvre, et une fois en basse lisse, par Mozin. Mais Bonnemer en fit une copie en peinture, sur gros de Tours imitant la tapisserie, et les orfèvres des Gobelins en reproduisirent les dessins sur des bassins d'or et d'argent.

Mais Colbert meurt, le 6 septembre 1683, et Louvois lui succède à la surintendance des bâtiments. Or, Louvois n'aime pas Le Brun, l'homme de Colbert. Dès lors, déchu de sa haute situation, Le Brun ne fut plus, jusqu'à sa mort (12 février 1690), directeur des Gobelins que de nom. Son influence se manifeste, pour la dernière fois, dans la continuation des *Chambres du Vatican*, tenture de dix pièces commencée vers 1682, d'après des copies faites à Rome par les élèves de l'Académie, et dans l'heureuse entreprise (vers 1684) d'une *Histoire de Moïse*, où deux de ses compositions étaient reproduites à la suite de huit admirables tableaux de Poussin. Mais ses allégories et ses amples relations de divertissements royaux, de solennités et de batailles sont écartées pour longtemps. On veut « des choses nouvelles ».

On veut des choses nouvelles, et on les cherche un peu partout, avec une tendance générale vers un art plus libre et plus dégagé d'intentions didactiques, mais sans programme bien défini ; on les cherche dans le passé, dans l'exotisme, dans l'œuvre du vieux rival de Le Brun, Pierre Mignard, qui prend tardivement sa revanche. Les ateliers de basse lisse, faute de modèles inédits, copient, avec un art consommé, d'anciennes tapisseries de Bruxelles, plus ou moins rajeunies par Noël Coypel, Bonnemer ou Verdier : les *Triomphes des Dieux*, les *Mois arabesques*, les *Fructus Belli*, l'*Histoire de Scipion*, les *Chasses de Maximilien*, les *Mois Lucas*. Ils tissent aussi une tenture des *Indes* (1687-1688), d'après des tableaux donnés au roi par le prince Maurice de Nassau. Plus favorisés sous le rapport de la nouveauté des modèles, les ateliers de haute lisse exécutent les deux belles suites connues sous le nom de *Sujets de la Fable* et traduisent, en tapisserie, six panneaux de la *Galerie de Saint-Cloud*. Mais la matière commence à s'appauvrir. A partir de 1685, l'or est réservé à la haute lisse.

L'origine des *Sujets de la Fable* a été racontée en ces termes par l'auteur inconnu d'un « mémoire » sur Le Brun : « Au commencement de 1684, peu après la mort de Mgr Colbert, il paraissait que l'on avait

dessein de faire des choses nouvelles, et, comme le dessein des envieux de M. Le Brun était de diminuer sa gloire autant qu'ils pouvaient, on fit cesser, aux Gobelins, les tableaux qui s'y faisaient sur la suite de l'*Histoire du Roi*, sous prétexte que ces choses n'étaient pas agréables en tapisserie, mais en effet pour en ôter la conduite à M. Le Brun, et parce que La Chapelle (contrôleur des bâtiments) se voulait rendre considérable pour la conduite d'autres ouvrages; et l'on proposa de chercher, dans les dessins du Cabinet du Roi, des sujets pour fournir des dessins pour les tapisseries. M. de La Chapelle en choisit plusieurs qu'il fit agréer par M. de Louvois... »



Phot. Giraudon.

Fig. 592. — Les *Sujets de la Fable*. La Danse des Nymphes. Tapisserie des Gobelins, d'après un dessin attribué à Jules Romain. Bordure de Lemoyne Le Lorrain. (Musée du Louvre.)

C'étaient des compositions attribuées à Jules Romain et à Raphaël, œuvres d'un goût tout alexandrin, où se mêlaient agréablement l'églogue, la mythologie et l'histoire antique. On y voyait les *Amours de Psyché*, des danses de bergers et des nymphes, le *Jugement de Pâris*, l'*Enlèvement d'Hélène*, *Adonis et Vénus*, le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*.... Une équipe de peintres se les partagea, tous collaborateurs habituels et disciples de Le Brun. Ils prirent des libertés avec leurs modèles et, en les agrandissant, en refroidirent quelque peu la verve. Mais, dans leurs lumineux paysages, dans leurs groupes de figures demi-nues, dans les draperies rouges soulevées au rythme des danses et qui font, avec les verdures, une si riche harmonie, une sorte de joie païenne rayonne encore. Mme de Maintenon en fut offusquée : elle fit, quelques années plus tard, jeter des voiles sur les nudités.

Les bordures des *Sujets de la Fable*, larges bordures où figurines et ornements opposent et enchaînent leurs courbes sur un fond de mosaïque

d'or, accompagnent les scènes d'une musique discrète et légère. Jamais la fantaisie des bordures à « grotesques » n'avait encore été si variée et gracieuse. C'est la suprême floraison d'un genre charmant, à une époque où déjà commencent à paraître, autour des *Triomphes des Dieux* et des *Indes*, les simples imitations de cadres en bois ou en bronze dorés dont la mode se généralisera au XVIIIe siècle. Ces compositions raffinées étaient l'œuvre d'un habile décorateur, émule trop oublié de Bérain, Jean Lemoyne, dit le Lorrain (1638-1713), aidé, pour les figures, par Hallé et Bon Boullogne.

La *Galerie de Saint-Cloud* offre, avec la tenture précédente, une grande parenté d'inspiration. Mais les modèles n'en avaient pas été composés spécialement pour les Gobelins. Ils reproduisaient six des peintures exécutées à Saint-Cloud, par Mignard, en 1677, pour Philippe d'Orléans, frère du roi. Ces peintures, fort admirées des ennemis de Le Brun, ont disparu avec le château, incendié par les Prussiens, en 1870. Il est heureux, pour la gloire de Mignard, que les tapisseries, commandées en 1685 par Louvois, nous en conservent une image où, sans doute, elles n'ont rien perdu, au point de vue de l'agrément de la couleur. Afin d'éviter tout conflit, Louvois fit cette commande en son nom personnel. Mais, à la fin de 1689, alors que Le Brun, malade, avait dû abandonner la direction des Gobelins, le ministre se fit rembourser les sommes déjà comptées à Jans, et la fabrication de la tenture continua aux frais du roi.

On peut remarquer que les compositions de la *Galerie de Saint-Cloud*, choisies pour être traduites en haute lisse, sont précisément celles où l'allégorie a le moins de part, où la fable semble contée sans arrière-pensée, simplement et pour elle-même, pour sa vérité et sa beauté éternelles : Latone, ou la naissance d'Apollon et de Diane, Apollon présidant, sur le Parnasse, au concert des Muses, et, pour représenter les saisons, l'hymen de Flore et de Zéphire, un sacrifice à Cérès, le triomphe de Bacchus et d'Ariadne, Cybèle, au milieu des tempêtes et des frimas, implorant le retour du soleil. Mignard a repris ces vieux contes, en bon disciple de l'Italie, mais avec une verve libre et gracieuse, avec un certain abandon qui repose de l'art réfléchi et savamment pondéré de Le Brun.

En abandonnant l'*Histoire du Roi* et les *Maisons royales* pour les *Sujets de la Fable* et la *Galerie de Saint-Cloud*, les nouveaux maîtres des destinées des Gobelins se détournaient des spectacles de la vie contemporaine, délaissaient des décorations originales en parfait accord avec l'architecture du temps, marquaient nettement leur préférence pour les souvenirs de l'antiquité et de l'Italie du XVIe siècle. L'influence de Louvois, de La Chapelle et de Mignard se manifesta donc, en un sens, par une réaction.

Mais cette réaction se produisit à une heure où Le Brun ne pouvait sans doute que se répéter, et, en mettant fin à son despotisme, elle contribua à la variété et à la richesse de l'œuvre des Gobelins.

Le Brun mort, Mignard lui succéda dans toutes ses charges et honneurs, à la direction des Gobelins comme à celle de l'Académie (février 1690) : il avait alors soixante-dix-huit ans. Il se borna à surveiller de haut l'achèvement des tentures entreprises dans les cinq années pré-



Phot. Giraudon

Fig. 593. — La *Galerie de Saint-Cloud.* L'Automne. Tapisserie des Gobelins, d'après Mignard.

(Garde-meuble national, Paris.)

cédentes et à créer, à la manufacture, une académie de dessin d'après l'antique et le modèle vivant (1691), ce qui laisse à penser que le séminaire du directeur, institué en 1663, était, depuis quelque temps, négligé.

Au reste, les circonstances étaient peu favorables aux grands travaux. Louvois meurt, le 16 juillet 1691, et le nouveau surintendant des bâtiments, Colbert de Villacerf, trouve le trésor royal épuisé par la guerre. Dès 1689, Louis XIV avait commencé à envoyer à la Monnaie sa vaisselle d'or et d'argent. Au printemps de 1694, on dut se résoudre à fermer la manufacture. Les ouvriers furent congédiés, à l'exception d'un

petit nombre de tapissiers de basse lisse qui terminèrent quelques pièces dans les ateliers de Souet et de La Fraye et de Delacroix.

Quelques-uns prirent du service dans les armées; d'autres allèrent en Flandre, ou furent recueillis à Beauvais; Jans obtint l'autorisation de se retirer à Bar-le-Duc, prêt à revenir au premier appel. Mignard mourut pendant cette triste période, le 29 juin 1695.

Les Gobelins restèrent fermés pendant cinq ans. A la reprise du travail, en 1699, des hommes nouveaux, Mansart et Robert de Cotte, présideront à leur activité, et c'est aussi un goût nouveau qui se manifestera dans les œuvres : la première tenture que nous verrons naître à l'aube du XVIIIe siècle sera la gracieuse suite des *Portières des Dieux*, composée par Claude Audran le jeune, un des maîtres de Watteau.

La Manufacture de Beauvais, de 1664 a 1705. — La fondation de la manufacture de Beauvais est à peu près contemporaine de celle des seconds Gobelins. Elle se rattache étroitement à l'ensemble des mesures prises par Colbert pour développer nos industries nationales et retenir, dans le royaume, l'argent français. Mais, tandis que les Gobelins de 1665 étaient une création royale, destinée presque exclusivement au luxe du roi et assurée de vivre pour subvenir à ce luxe, Beauvais, entreprise privée, encouragée et subventionnée par la royauté, devait chercher sa principale clientèle parmi les riches particuliers et dans les cours étrangères. Par suite, l'existence de cette manufacture fut souvent précaire. Ce ne fut que sous le règne de Louis XV, grâce à l'habile direction d'Oudry et de Besnier, qu'elle connut une véritable prospérité.

Beauvais, qui avait possédé, dans la première moitié du XVIe siècle, quelques ateliers de haute lisse, était, au temps de Louis XIV, le centre d'une importante industrie de tissus. Au début de 1664, un certain Louis Hinart, maître tapissier, qui vendait, à Paris, dans sa boutique de la rue de Richelieu, des tapisseries qu'il faisait fabriquer soit en Flandre, soit à Paris même, proposa à la municipalité de Beauvais de transporter, dans cette ville, d'où il était originaire, le siège de son industrie. Son projet fut accueilli avec empressement et reçut l'approbation et les encouragements de Colbert. Le 9 août 1664, celui-ci fit signer au roi les lettres patentes établissant « la manufacture royale de tapisserie de haute et de basse lisse en la ville de Beauvais et autres lieux de Picardie ».

Malgré les subventions, prêts et privilèges, Hinart fit mal ses affaires. Colbert écrivait à Bellinzonni, inspecteur général des manufactures : « Vous trouverez, à Beauvais, le sieur Hinart, toujours affamé et désirant toujours de nouvelles grâces. Il faut examiner à fond la conduite de cette manufacture; et même, je vois, par toutes les apparences du monde, qu'elle périra, parce qu'il a toujours voulu et veut encore vendre

ses tapisseries trop cher. » Elle ne périt pas, mais Hinart se retira, en 1684, complètement à bout de ressources, et céda la place à Philippe Behagle, tapissier tournaisien dont on vantait l'habileté et les talents d'administrateur. Behagle mourut en 1705, laissant une situation fort embarrassée. Sa veuve continua l'entreprise pendant six ans, puis la céda, en 1711, aux frères Filleul, dont la gestion, comme nous le verrons plus tard, fut désastreuse.

Par suite de l'extrême dispersion des œuvres et de l'absence de documents d'archives, — les « registres de la fabrication » ne commencent qu'en 1725, — la production de Beauvais, au XVIIe siècle, est fort mal connue. Si l'on s'en rapporte aux *Comptes des bâtiments* et à l'*Inventaire du mobilier de la Couronne*, il semble que la fabrication de Louis Hinart consista surtout en *verdures* à la façon des Flandres, où les personnages ne tenaient qu'une très petite place. En vingt années, il livra au roi deux cent cinquante-quatre pièces. A part une suite de *Jeux d'enfants* rehaussée d'or, d'après Corneille, et une *Noce de Picardie* (1670), toutes ces œuvres sont mentionnées sous les titres de *verdures*, *paysages et oiseaux*, *verdures et paysages à petits personnages*, *petites chasses et verdures*. Quelques-unes étaient du dessin du paysagiste Fouquières.



Phot. Giraudon

FIG. 594. — Grotesques sur fond jaune. Tapisserie de Beauvais, d'après Jean Bérain.
(Musée des Arts décoratifs, Paris.)

Behagle, sans cesser de faire des *verdures*, se haussa à un genre plus relevé. C'est dans ses ateliers que fut tissée la copie des *Actes des Apôtres*, conservée à la cathédrale de Beauvais. On connaît encore de lui une *chancellerie* au chiffre du chancelier Boucherat (1685), les *Conquêtes de Louis le Grand*, d'après J.-B. Martin, dit Martin des batailles, élève de Van der Meulen, les *Aventures de Télémaque*, d'après Arnaud, une *Histoire d'Achille*, une tenture des *Métamorphoses*, d'après de la Hire, commandée par le duc de Bavière, gouverneur des Pays-Bas, « qui a préféré, écrivait

Behagle, ma fabrique à celle de Bruxelles ». En 1698 et 1699, il exécuta, pour la cour de Suède, trois pièces représentant les *Victoires de Charles XI* dans sa guerre contre le Danemark. L'histoire de cette entreprise a été racontée en détail par M. Böttiger dans son précieux *Inventaire des tentures de la couronne de Suède*. Martin avait peint les modèles des tapisseries, en s'inspirant de copies de tableaux du Suédois Lemke, et l'on avait chargé Bérain de composer, pour ces scènes guerrières, de beaux cadres allégoriques où ne manquent ni les Renommées, ni les captifs, enchaînés aux socles de colonnes ornées de trophées.

Mais si Behagle mérite d'être inscrit dans la liste des grands tapissiers, c'est moins pour ces œuvres ambitieuses, bien inférieures à l'*Histoire du Roi* des Gobelins, que pour avoir été quelquefois l'interprète d'un des artistes les plus originaux de son temps, le fécond et spirituel dessinateur de grotesques, Jean Bérain (1638-1711). Les *Triomphes marins*, aux armes du comte de Toulouse, amiral de France (ancienne collection de Hirsch), qui portent la signature de Bérain à côté de celle de Behagle, les *Douze Dieux* (deux pièces dans la collection Martin Le Roy), certainement inspirés de ses gravures, sinon dessinés par lui, et surtout les charmants *Grotesques*, sur fond jaune, encadrés de bordures à fond blanc où des chinois interviennent inopinément au milieu des satyres et des sphinx de la mythologie classique, comptent parmi les témoins les plus caractéristiques du goût français en un temps où l'élégance s'allie encore à une robuste santé.

La Savonnerie. — On ne peut clore ce résumé de l'histoire de la tapisserie au xviie siècle sans dire un mot d'un art étroitement apparenté à la haute lisse, l'art des tapis veloutés à points noués, issu des traditions orientales. Il a pris, à la Savonnerie, un développement si remarquable et un caractère si original qu'on attribue volontiers à cette manufacture tous les tapis français du xviie siècle. En vérité, deux ateliers parisiens eurent alors le privilège de la fabrication des tapis « façon de Turquie » : celui de la galerie du Louvre, dirigé, de 1605 à 1672, par Pierre, puis par Louis Dupont, et celui qu'un élève de Pierre Dupont, Simon Lourdet, installa, en 1624, dans les bâtiments de l'ancienne savonnerie de Chaillot.

Pierre Dupont, pour établir ses titres d'initiateur contre son rival, Simon Lourdet, a raconté lui-même, non sans partialité, l'origine de ces ateliers dans la *Stromatourgie ou de l'Excellence de la Manufacture des tapits dits de Turquie nouvellement establie en France, sous la conduite de noble homme, Pierre Du Pont, tapissier ordinaire du Roy esdits ouvrages*, publié, en 1632, *à Paris, en la gallerie du Louvre, en la maison de l'Autheur*. Darcel et Guiffrey ont réédité ce curieux opuscule, en 1882, avec des

documents annexes et une introduction qui a servi de guide à tous ceux qui, depuis, ont écrit sur ce sujet.

Tout en reconnaissant la haute antiquité de ce qu'il appelle la *Stromatourgie* (travail des tapis), Pierre Dupont s'attribue le mérite d'en avoir introduit en France et, en quelque sorte, réinventé les procédés. Il est probable qu'ils lui avaient été enseignés par l'un des survivants de l'antique corporation des *tapissiers sarrazinois*, dont Étienne Boileau, sous le règne de saint Louis, a publié les statuts dans le *Livre des Métiers*, à côté de ceux des *tapissiers nostrez* (ou de chez nous). Ce qui confirme cette supposition, c'est que, au temps où Henri IV se montrait si soucieux de relever les industries françaises, Dupont ne fut ni le seul, ni même le premier à appeler la sollicitude du roi sur la fabrication des tapis. Le 25 juillet 1604, la « commission consultative sur le fait du commerce général et de l'établissement des manufactures dans le royaume » avait approuvé les propositions d'un nommé Jehan Fortier, tendant à « establir, en ceste ville de Paris et aultres de ce royaume, la manufacture des tapis de Turquie, queirins (du Caire), persiens et aultres de nouvelle invention, embellis de diverses figures d'animaux et personnages jusques icy incognües... aux peuples et ouvriers du Levant ». Mais cet avis n'eut pas de suite, Fortier étant sans doute mort sur ces entrefaites ; et Pierre Dupont, qui avait présenté, peu après lui, ses essais au roi, obtint, en 1605, un logement dans la galerie du Louvre, privilège dans lequel il fut confirmé par un brevet du 4 janvier 1608.

Un de ses élèves, très entreprenant, Simon Lourdet, ayant réussi, en 1624, à s'installer dans les bâtiments de l'ancienne Savonnerie de Chaillot, qui dépendaient de l'administration des hospices, à charge d'instruire, dans son art, un certain nombre d'orphelins, Dupont s'associa à lui (5 septembre 1626), et tous deux obtinrent, en 1627, la concession de la « manufacture de toutes sortes de tapis de Turquie et autres ouvrages du Levant » pour dix-huit années, avec pension, logement, noblesse et autres privilèges qu'il était d'usage d'accorder en pareil cas. Mais la bonne harmonie ne régna pas longtemps entre les deux associés : Dupont voulait diriger la Savonnerie tout en gardant son atelier du Louvre ; Lourdet cherchait évidemment à évincer son ancien maître. Pendant dix ou quinze ans, ils épuisèrent toutes les juridictions sans parvenir à se mettre d'accord, sauf pour réclamer la pension vainement promise par le roi. Pierre Dupont mourut en 1650, laissant l'atelier du Louvre à son fils Louis. Simon Lourdet, mort vers 1667, eut pour successeurs, à la Savonnerie, son fils Philippe, jusqu'en 1671, puis la veuve de ce dernier. Enfin, en 1672, Louis Dupont transporta ses métiers dans les bâtiments de la Savonnerie, à côté des métiers rivaux, et les deux ateliers continuèrent à travailler concurremment, jusqu'au jour où, la

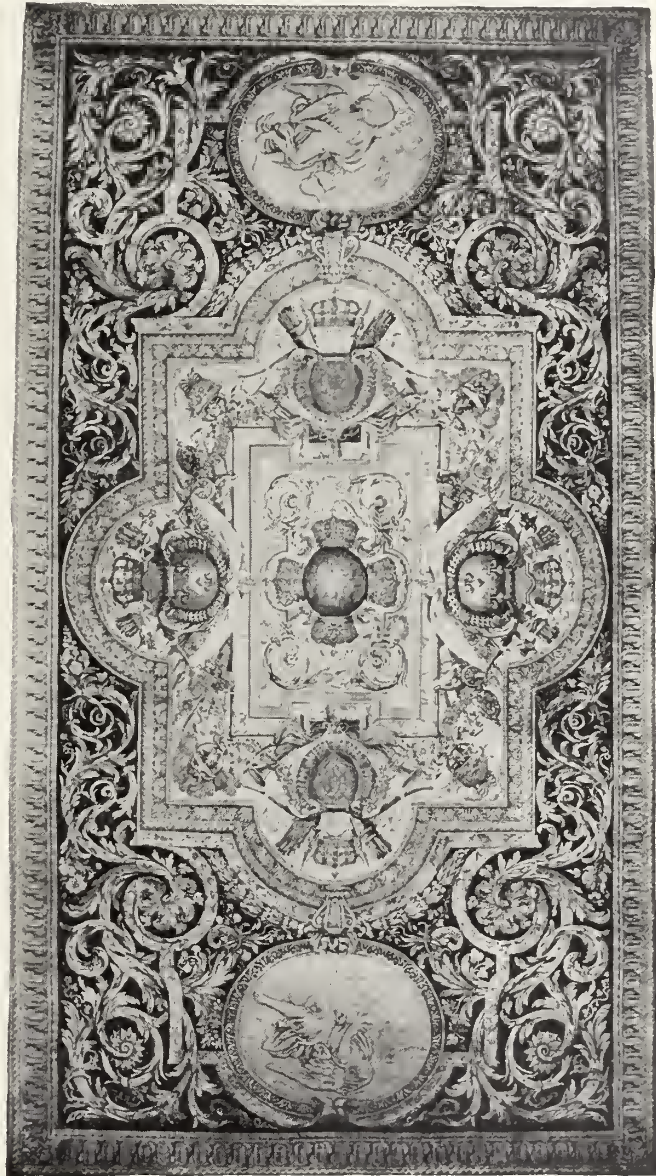
veuve de Philippe Lourdet étant morte, Louis Dupont les réunit sous son unique direction (1715).

Telle est en bref, jusqu'au début du XVIIIe siècle, l'histoire des ateliers de tapis du Louvre et de la Savonnerie. Mais de leurs œuvres, avant les grandes commandes de Louis XIV, nous ne savons presque rien. Pierre et Louis Dupont exécutèrent, outre des tapis de pied, des tissus de meubles « à fond d'or et de soye », par conséquent en partie velus et en partie ras, comme le sont certains ouvrages de la Perse ; conformément à une tradition des tapissiers sarrazinois, ils firent aussi de véritables tapisseries murales à surface veloutée. Nous ne connaissons les premières que par la *Stromatourgie* et les *Comptes des Bâtiments*. Quant aux secondes, deux ou trois morceaux seulement en sont parvenus jusqu'à nous : le plus remarquable est un panneau du Musée des Gobelins, daté de 1645, qui représente Louis XIII et sa famille accompagnés par une Renommée du style de Simon Vouet. Mais que sont devenus les travaux dont parlent deux jeunes Hollandais dans leur récit de voyage à Paris? Louis Dupont leur avait montré le « pourtraict des trois roys qui vinrent saluer notre Seigneur, deux ou trois paysages et un bouquet de fleurs », qu'ils avaient pris, « de prisme abord, pour des tableaux de peinture ».

Un texte jette quelque lumière dans la très obscure histoire des ouvrages de la Savonnerie, antérieurs au règne personnel de Louis XIV. C'est l'*Inventaire de tous les meubles du cardinal Mazarin*, dressé au lendemain de la Fronde, en 1653, par Colbert, alors intendant du cardinal. Deux œuvres y sont désignées expressément comme issues de cette manufacture : un mobilier complet à fleurs et un tapis que le rédacteur de l'*Inventaire* décrit ainsi : « Un grand *tapis de la Savonnerie*, à fond noir, dans le milieu duquel il y a une cartouche en ovalle, remplie de fleurs et de fruits, à l'entour de laquelle sont plusieurs branches de feuillages liées ensemble, d'où sortent quantité de fleurs, et entre lesdites branches il y a des pots remplis de fleurs et de fruits, ledit tapis ayant une grande frize, remplie de fleurs, de pots et de panniers pleins de fleurs, entre deux petites bordures, l'une ornée de coquilles blanches et l'autre de rozettes bleues et feuilles vertes ». Cette description permet de dater, au plus tard, du milieu du XVIIe siècle, quelques beaux et rares tapis à fond noir, de même famille, où l'on retrouve ces paniers, ces vases, cette profusion de feuillages et de fleurs. Un de ces tapis appartient au Musée des Gobelins ; un autre, où les paniers alternent avec des cartouches chantournés, de style Louis XIII, a été légué, en 1908, au Musée du Louvre, par Séguin ; nous en avons enfin noté deux intéressants spécimens chez M. Sommier, au château de Vaux, et dans l'hôtel du comte Moïse de Camondo.... Certes, ils sont loin d'égaler, par la couleur, la fan-

taisie, l'entente de la décoration plane, les beaux tapis orientaux, dont ils n'imitent que la technique. Ce sont néanmoins comme des parterres où l'œil se repose et s'égare, sans être encore ni heurté par des reliefs excessifs, ni tyrannisé par une ordonnance architecturale despotiquement accusée.

A partir de 1663, le goût de Le Brun règne à la Savonnerie, en même temps qu'aux Gobelins. Aux tapis dont le dessin disparaît sous la profusion des fleurs succèdent des compositions savantes et claires, d'une symétrie rigoureuse. De puissants rinceaux polychromes, nettement découpés sur un fond noir, serpentent autour des cartouches dont les larges bordures, imitant le bois ou le bronze dorés, encadrent des rosaces, des trophées, des bas-reliefs en camaïeu, voire des paysages. C'est le style des tapis de la Galerie d'Apollon et des quatre-vingt-treize tapis exécutés, de 1663 à 1683, pour la Grande Galerie du Louvre, d'après les modèles peints aux Gobelins par Baudren Yvart et Francart. Si l'ampleur et la vigueur du dessin de ces grandes pièces ont été souvent louées, on a, non moins souvent et non moins justement, critiqué leurs colorations dures, l'illogisme de leurs « modelés », l'incohérence somptueuse des détails de leur décor



Phot. Giraudon

Fig. 595. — Tapis de la Savonnerie, exécuté pour la Galerie d'Apollon.
(Musée du Louvre.)

qui procèdent à la fois des plafonds en stuc, de la mosaïque de marbre, de la marqueterie et de la peinture. Pour les juger équitablement, il faut les imaginer dans la richesse de leur cadre primitif, dans le voisinage des armoires de Boulle et des meubles de bois doré.

LE MOBILIER ET L'ORFÈVRERIE[1]

Le style français de la Renaissance, qui déjà déclinait à la fin du XVIe siècle, fut définitivement abandonné aux environs de 1625; toutefois, dans les pays du Nord, lents à adopter les formes gréco-romaines, que la France avait contribué à faire connaître, ce style continua son évolution pendant la plus grande partie du XVIIe siècle.

Les artisans français abandonnèrent les formes que les maîtres de la Renaissance leur avaient apprises, non point pour donner leur préférence à un autre style, mais parce que, le courant dont elles dépendaient se trouvant tari, ils ne recevaient plus de nouveaux modèles. Il est, en effet, impossible de reconnaître l'existence d'un style de mobilier spécifiquement français pendant la période étudiée, pour les Beaux-Arts, dans la première partie de ce tome. L'ameublement de la fin du règne de Henri IV et du règne de Louis XIII est composé d'éléments disparates, venus des pays limitrophes se juxtaposer aux éléments nationaux. Certains des meubles de ce temps ont un caractère international qui s'explique par les échanges d'idées, de goûts, de modes, que les circonstances politiques favorisaient. Marie de Médicis, Richelieu, Mazarin font venir des meubles d'Italie, et à leur appel des artistes de ce pays s'établissent à Paris.

La France accueillit alors non seulement les formes décoratives, mais encore les techniques étrangères; surtout celles de l'Italie, qui, pendant tout le XVIIe siècle, demeurera, comme au siècle précédent, la grande inspiratrice des arts européens.

Ces apports étrangers venaient de renouveler et d'enrichir de nouvelles possibilités le fonds artistique de la France quand, au milieu du siècle, plusieurs décorateurs — Jean Cotelle, Jean Le Pautre, Charles Le Brun, Nicolas Loir, Jean Marot — renouèrent la tradition des grands maîtres de la Renaissance, en donnant des modèles aux artisans du mobilier. Leur décor est essentiellement composé d'éléments italiens, mais, en les modifiant selon leurs goûts de Français, ils ouvrent les voies au style national qui régnera sans partage après 1660. En collaboration avec les dessinateurs de la génération suivante — Sébastien Leclerc, Jean Bérain,

1. Par Mlle Elisa Maillard.

Pierre Le Pautre, Alexis Loir — ils donnèrent des modèles aux meilleurs artisans qui travaillèrent pendant la première période du style Louis XIV. Mais bien vite il furent dominés par l'un d'entre eux, le peintre Charles Le Brun, qui, appelé par Colbert à la direction de la Manufacture Royale des meubles de la Couronne (1663), donna aux orfèvres, fondeurs, serruriers, lapidaires, menuisiers en ébène et autres bois, les modèles des meubles du roi. Cet artiste, en imprimant aux arts décoratifs un caractère nettement français par la clarté de la composition et la noblesse des lignes, fut le grand ordonnateur du style Louis XIV. C'est de lui que les artistes logés aux galeries du Louvre recevaient des modèles quand ils travaillaient au mobilier royal. — Cette institution des galeries du Louvre réunissait, depuis 1608, non seulement des peintres et sculpteurs, mais aussi des orfèvres, horlogers, menuisiers, ébénistes, dont Henri IV avait voulu pouvoir se servir, en même temps qu'il comptait en faire « une pépinière d'artistes qui se répandraient dans tout le royaume où ils serviraient bien le public ». Les noms d'orfèvres, de menuisiers et de marqueteurs célèbres, qui y furent logés avant la fondation des Gobelins, rappellent à quel degré de perfection certaines techniques avaient été portées en France par des artistes travaillant auprès de spécialistes, appelés de l'étranger. Si depuis le règne de Henri IV ces artistes n'avaient point trouvé à exercer leurs talents pour les demeures royales, pour Mazarin, Nicolas Fouquet et la haute société, Le Brun ne serait point parvenu à enrôler la remarquable équipe qui fit la gloire de la Manufacture Royale.

Quelques années avant la mort de Le Brun (1690), on peut déjà percevoir de nouvelles tendances. L'art décoratif, auparavant exclusivement majestueux et sévère, tend à rechercher la grâce. Le décor à l'antique ne règne plus en maître; la nature, grande inspiratrice des arts français aux époques où les influences étrangères ne dominent point, est à nouveau observée. Au Grand Trianon, sous la direction de Mansart et de Robert de Cotte, les masques sculptés sont moins sévères, les enfants sourient en jouant, et tout un épanouissement de fleurs de France remplace la flore stylisée à l'antique; toutefois les nouveaux éléments décoratifs se soumettent encore à la loi de symétrie qu'ils parviendront peu à peu à évincer et dont, avec l'aide des influences venues de l'Extrême-Orient, qui fait connaître le charme de la fantaisie, ils triompheront complètement sous la Régence.

La fin de la Renaissance en France et son évolution dans les pays du Nord. — *Meubles de chêne et de noyer.* — Les bois indigènes, surtout le chêne et le noyer, si parfaitement appropriés au décor sculptural de la Renaissance, commencèrent à être moins appréciés quand

ce style déclina et qu'au même moment l'importation des bois durs prit une plus grande extension. Les beaux meubles pour lesquels ces bois furent encore employés sont les derniers spécimens du style qui finit au XVIIe siècle.

Faute de nouveaux modèles susceptibles de régénérer leur art, les menuisiers et les sculpteurs de la fin du règne de Henri IV et du début de celui de Louis XIII imitent leurs devanciers; mais leurs œuvres n'ont plus les harmonieuses proportions et le délicat décor qui contribuaient à la beauté des meubles fabriqués en Ile-de-France au temps des derniers Valois. Ce n'est du reste point de cette école qu'ils se montrent les continuateurs; ils vont plutôt demander leurs modèles à la Bourgogne, car ils aiment l'abondance sculpturale et les puissants reliefs d'Hugues Sambin. Mais ils furent incapables de retrouver la verve créatrice de ce maître, et leurs œuvres surchargées de sculptures, qui détruisent les lignes, montrent combien le sentiment de la composition leur faisait défaut.



Phot. Neurdein.

Fig. 596. — Porte du château de Fontainebleau (1639).

Un des plus significatifs exemples de ces tendances est une armoire du Musée du Louvre, qui porte la date de 1617. Quoique de structure analogue aux armoires du XVIe siècle, elle accuse le déclin de la Renaissance par son abondante décoration sculpturale, qui associe les grandes chimères et les satyres de la Bourgogne à des bas-reliefs, fort habilement exécutés d'après les médiocres gravures de quelque Flamand italianisant. Non moins caractéristiques de l'alourdissement qui succède à la grâce du XVIe siècle sont les portes sculptées par Gobert, en 1639, pour le château de Fontainebleau; mais ici la grande maîtrise avec laquelle les fortes saillies des cartouches sont dégagées du bois rachète le manque d'élégance de la composition (fig. 596).

Des armoires et des buffets du temps de Louis XIII ne durent point leur décor au sculpteur, mais au menuisier expert à les orner de moulures dont les profils savamment combinés accrochent les rayons lumineux et les renvoient en reflets multiples. Ces moulures, horizontales sur les entablements, les tiroirs et les soubassements, suivent sur les panneaux les contours des bossages en étoiles, en pointes de diamant ou en méandres. Pour ces meubles, le menuisier demandait souvent au tourneur des montants en spirales, qui remplaçaient les colonnes torses, d'origine italienne, auxquelles les sculpteurs, depuis la Renaissance, enroulaient de légères guirlandes.

Dans les premières années du siècle, les pesantes tables, aux extrémités en éventail, furent remplacées par d'autres plus légères, faites de neuf colonnettes portant le plateau et reposant sur quatre patins, reliés par une entretoise; cette mode, encore dans les traditions de la Renaissance, disparut avant de s'être répandue à l'étranger. Le siècle était encore à son commencement que déjà les tourneurs faisaient les pieds en spirales, les entre-jambes, entretoises et pendentifs des tables massives, qui furent si répandues sous le règne de Louis XIII et dont la vogue subsista dans les maisons de la riche bourgeoisie du temps de Louis XIV. A leurs formes lourdes et au travail du tour, souvent remarquable, ces tables doivent un caractère d'opulence qui correspondait alors aux goûts d'une société oublieuse de la grâce tant recherchée au siècle précédent.



Phot. Giraudon.

Fig. 597. — Table. Début du xviiᵉ siècle.
(Musée de Cluny, Paris.)

En même temps que la mode des tables tournées apparut celle des sièges pareillement travaillés. Fauteuils et chaises de ce genre n'ont point une structure nouvelle; leurs dossiers rectangulaires, droits et bas étaient connus au xviᵉ siècle, mais le travail du tour, en remplaçant celui des montants et traverses à sections rectangulaires, permit de laisser le bois « voyant » au lieu de le recouvrir, comme cela se faisait pour les beaux fauteuils, du même tissu que le dossier et le siège. Toutefois les fauteuils avec bras, entre-jambes et montants garnis de tissu ne disparurent point de ce fait; en effet, sur la tapisserie du mariage de Louis XIV nous en voyons qui sont à dossier bas et couverts d'une tapis-

serie fleurdelisée. Plus souvent que de velours les sièges en bois tourné étaient garnis de cuir.

En quel pays fut inaugurée cette mode des meubles en bois tourné, qui prit une telle extension qu'il est parfois difficile de discerner si un siège fut fabriqué en France, aux Pays-Bas, ou dans les contrées avoisinantes? Aucun historien de l'ameublement n'est parvenu jusqu'à présent à élucider cette question. Il convient toutefois de ne pas oublier qu'au temps où le travail du tour était quasi ignoré de la France et des pays du Nord, l'Espagne le pratiquait, comme si, chez elle, il avait été la survivance d'un procédé dans lequel les musulmans avaient excellé. Ce qui tendrait à faire croire à cette origine, c'est que les meubles en bois tourné apparurent dans les Pays-Bas en même temps que les sièges couverts de cuir selon la mode d'Espagne.

Si l'origine de cette technique n'est point prouvée, par contre il semble bien que nous soyons redevables aux traditions musulmanes de la péninsule du décor géométrique, très fréquent aux Pays-Bas, où il apparut au temps de la domination espagnole. On peut donc se demander si ce n'est point par cette voie détournée qu'il passa en France, où il fut moins usité.

Dès la seconde moitié du XVI[e] siècle les modèles gravés de Jean Vredeman de Vriese, grand admirateur de Jacques Androuet Du Cerceau, avaient été pour les menuisiers des Pays-Bas comme la traduction du style français de la Renaissance. Le tempérament d'un homme du Nord se reconnaît dans l'œuvre de cet artiste, qui ne craint pas d'alourdir ses meubles en leur donnant une charpente massive. Son fils et continuateur, Paul Vredeman de Vriese, fit paraître, en 1630, un recueil où nous voyons des modèles de buffets, lits, tables, escabelles, si peu différents de ceux de son père que parfois on a confondu leurs œuvres. Crispin de Passe le jeune, né à Utrecht, travailla dans le même esprit que ces artistes anversois; la *Boutique menuiserie* qu'il publia, en 1652, à Amsterdam, eut une grande célébrité; on y trouve des modèles d'armoires, de sièges, de tables..., où le goût personnel de l'artiste se montre dans la logique de la composition, la simplicité des lignes et l'équilibre des masses, mais auxquels on peut reprocher une certaine lourdeur.

Dans les Pays-Bas méridionaux, comme en Hollande, les coffres, dressoirs et armoires sont, en raison de leurs abondantes sculptures, les meubles les plus remarquables. Pendant le premier tiers du siècle, les armoires et buffets conservent dans leurs divisions la dissymétrie chère aux pays d'art gothique : ils ont deux vantaux au corps inférieur et trois au corps supérieur; la division régulière en quatre vantaux n'apparaîtra que plus tard. Le corps supérieur des dressoirs est souvent en retrait sur l'inférieur, et des caryatides indépendantes soutiennent l'entablement qui

surplombe. De ce type de dressoir, bien particulier à ces régions, les Hospices civils de Liége possèdent deux beaux spécimens; celui que nous reproduisons (fig. 598) allie à un décor de la Renaissance, qui comporte des colonnes et des caryatides, des motifs géométriques qui rappellent l'art mauresque. Ses tiroirs sont à godrons obliques, comme ceux de quantité de meubles français, alors que sur la plupart des tiroirs des meubles flamands on sculptait en haut-relief des frises de rinceaux dans lesquels des enfants passent en jouant. Les bahuts flamands et liégeois ont un décor analogue à celui du corps inférieur des buffets ou dressoirs. Un bahut du temps de Louis XIII, au Musée archéologique de Liége, a les beaux méandres et les étoiles de ses vantaux animés de charmantes têtes de chérubins.



Phot. Musée Curtius.

Fig. 598. — Dressoir.
(Musée Curtius, à Liége.)

En franchissant la frontière qui sépare les Pays-Bas méridionaux de la Hollande, on trouve l'armoire zélandaise, de dimensions et de décor fort semblable aux meubles anversois, mais avec pourtant plus de simplicité sculpturale; car en ce pays on aime les lignes calmes et l'équilibre des masses.

Encore plus au Nord apparaît, vers 1630, l'armoire de chêne à caryatides, dite armoire hollandaise. Sa division symétrique en quatre parties lui donne un équilibre parfait; ses vantaux inférieurs, entre trois colonnes à l'antique, et ses vantaux supérieurs, entre trois caryatides, sont décorés d'histoires en bas-relief et séparés par deux tiroirs où des scènes de chasse sont représentées. Il est regrettable que les sculptures de ces belles armoires soient d'exécution médiocre. Des coffres de même style les accompagnaient, par exemple celui du Rijks-Museum d'Amsterdam, dont la seule caryatide restée intacte ressemble tellement aux portraits de Maurice d'Orange qu'il est permis de supposer que les deux autres représentent les princes Guillaume et Frédéric-Henri d'Orange; ce qui daterait ce beau meuble de 1630 à 1645 (fig. 599).

L'armoire frisonne est plus grossière que les armoires zélandaises et hollandaises; trois grandes colonnes séparent ses deux vantaux et par leurs lignes ascendantes accentuent l'impression de verticalité chère aux Hollandais.

En Allemagne du Nord, où la Renaissance s'était introduite seulement à la fin du XVI[e] siècle, les tables reproduisent les modèles de Vredeman de Vriese, et les armoires imitent celles de Hollande. Toutefois, à l'inverse de ce qui se produisit en Hollande, les armoires n'ont point ici d'heureuses proportions et un sobre décor, mais, par contre, l'exécution



Phot. Nederlandsch Museum.

Fig. 599. — Coffre à caryatides.

(Rijks-Museum, Amsterdam.)

de leurs sculptures, que l'on désirerait moins envahissantes, prouve de réelles qualités techniques.

LES MEUBLES D'ÉBÈNE SCULPTÉE. — Ce bois, abondamment importé en Europe au XVII[e] siècle, au lieu d'être, comme auparavant, discrètement utilisé en incrustations, fut employé pour des meubles entiers. Ce sont des meubles de deuil que les grands cabinets d'ébène, mais ils donnent l'impression d'un luxe coûteux quand on songe au lent labeur des sculpteurs qui dégagèrent, le plus souvent avec une remarquable précision de dessin et de modelé, les ornements et les scènes qui les parent. Certains — notamment celui du Musée du Louvre et un autre (fig. 600) de Fontainebleau — dérivent directement du mobilier de chêne ou de noyer de la Renaissance par leurs lignes générales, comme par les colonnettes ioniques, les pilastres corinthiens, les portiques abritant des statuettes, qui participent à leur décor avec des éléments plus nouveaux; telles ces frises de rinceaux de feuillages où des enfants jouent, qui sont un des thèmes que les graveurs français, flamands et hollandais du

temps de Louis XIII se plurent à diversifier. L'influence des graveurs, surtout des Flamands italianisants, est manifeste dans les bas-reliefs à sujets mythologiques, historiques et religieux, qui, sur les vantaux, s'encadrent en des cartouches où figurent des allégories des Saisons, des Éléments, des Vertus, qu'entourent souvent les rubans ondés chers aux ébénistes. A mesure que les formes de la Renaissance s'effacent, ces meubles s'alourdissent, mais leur travail demeure remarquable. Certains furent fabriqués en Hollande et dans les Flandres, d'autres à Paris par des Français envoyés par Henri IV en Hollande, afin d'y apprendre le travail de l'ébène, et par des artistes du Nord qui, à l'appel de ce roi, vinrent pratiquer dans la capitale les techniques dans lesquelles ils excellaient. Laurent Strabe, flamand d'origine; Pierre Boulle, un Suisse, et Jean Macé, de Blois, travaillèrent l'ébène aux galeries du Louvre.



Phot. Neurdein

Fig. 600. — Cabinet d'ébène.
(Château de Fontainebleau.)

Meubles a décor de mosaïque et d'incrustation. — Le cabinet est, au xvi[e] siècle et pendant tout le siècle suivant, un des meubles les plus répandus. L'Italie en exporte en France, aux Pays-Bas, en Allemagne, et ces pays en fabriquent à l'imitation de ceux qu'ils importent. Ce meuble, qui dérive du coffre, se place sur une table spécialement faite pour le porter ou sur un bureau; il s'ouvre au moyen de deux vantaux, ou d'un abattant qui peut servir de tablette pour écrire, et contient de nombreux tiroirs précieusement décorés. Grandes furent les controverses des érudits sur l'origine du cabinet qu'on trouve répandu dès la première moitié du xvi[e] siècle en Italie et en Espagne, sans qu'il soit possible de savoir où il fut inventé.

L'Espagne fabrique, au XVIe siècle, des cabinets de deux types dont l'usage ne semble pas s'être répandu au delà de ses frontières. A Vargas, dans la province de Tolède (et de là vient le nom de Vargueños qui sert à les désigner), on faisait des cabinets montés sur des tables en forme de tréteaux, et qui, ouverts au moyen d'un abattant à décor de plaques de fer découpé et doré sur fond de velours, laissent voir des tiroirs ornés d'assemblages de plaques d'ébène, d'ivoire et de nacre, qui révèlent la survivance des traditions artistiques des musulmans. L'autre type de cabinet espagnol est à tiroirs sculptés de motifs d'arabesques, de monstres, de masques, si remarquables d'exécution qu'ils rappellent l'art de Vigarny ou de Berruguete.



Phot. Nederlandsch Museum.

Fig. 601. — Armoire plaquée d'ébène et incrustée d'ivoire.

(Rijks-Museum, Amsterdam.)

Comme l'Italie et la France, l'Espagne fabriquait encore des cabinets en fer damasquiné d'or et d'argent et d'autres en marqueterie, pour lesquels les motifs d'argent étaient tellement prodignés qu'en 1574 un édit interdit l'emploi de ce métal pour les cabinets, coffres et brasiers. Afin d'accroître la fabrication nationale, Philippe III, tout au début du dix-septième siècle, interdit l'importation des cabinets de Nuremberg.

L'Italie inaugura des techniques qui se répandirent ensuite dans les autres pays. A Naples et, semble-t-il, aussi à Milan on faisait des cabinets de bois d'ébène incrusté d'ivoire gravé. A Venise la peinture s'alliait aux matières précieuses, comme dans ce cabinet reproduisant une façade de palais, qui de la collection du palais de San Donato passa au Musée de Cluny. Les Florentins aimaient la mosaïque de pierres dures, mais cette technique avait été, à ce que l'on croit, d'abord pratiquée à Milan; nous pouvons la connaître d'après les cabinets du Palais Vieux de Florence et celui du Musée de Cluny, qui évoquent encore le souvenir de ceux que Bernardo Buontalenti (1536-1608) et Porfirio da

Leccio († en 1601) avaient, au dire de Vasari, qui les a décrits, exécutés pour les Médicis.

Catherine de Médicis possédait des cabinets italiens; peu après elle, ce furent les cabinets d'ébène incrustée de nacre, d'ivoire et d'écaille, qu'à l'imitation de l'Italie les Allemands fabriquèrent à Nuremberg et à Augsbourg, avec une habileté et un fini remarquables, qui se répandirent en France. Philippe Haïnofer, d'Augsbourg, exportait en divers pays; quand il reçut de Philippe II de Poméranie la commande d'un cabinet, il tenta d'adapter à ses conceptions les éléments du luxe italien, et, pendant sept années (1610 à 1617), il travailla, aidé de spécialistes, à un meuble célèbre en raison de l'excellent travail des matières premières, mais qui révèle une absolue incompréhension de la composition.



Phot. Giraudon.

Fig. 602. — Bureau en marqueterie de bois de violette et d'étain.

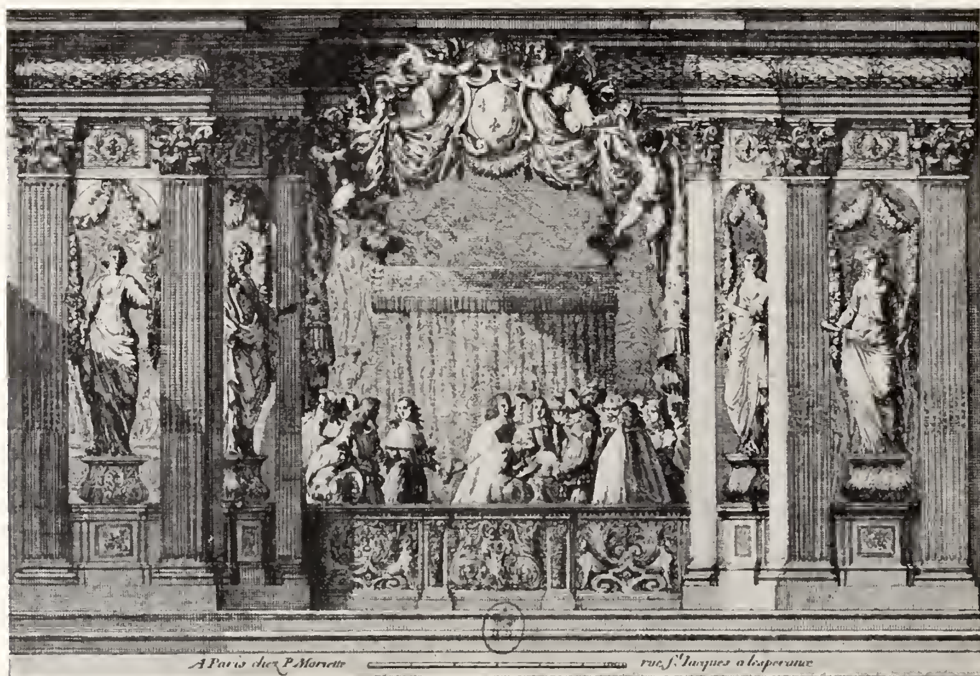
(Musée de Cluny, Paris.)

Comme en Allemagne, mais avec une meilleure compréhension décorative, on adopta aux Pays-Bas les techniques italiennes. On y tint le décor pictural en un particulier honneur, et sur quantité de tiroirs de cabinets on voit des compositions dans le style de Frans Floris, Francken, Brueghel et Goltzius.

Les Hollandais ne limitèrent point aux cabinets la technique de l'ivoire incrusté dans de l'ébène; ils l'appliquèrent aussi à quelques armoires aux lignes simples et aux proportions bien équilibrées (fig. 601).

Des cabinets analogues à ceux des autres pays furent fabriqués en France, où l'importation était considérable. On y employa, dans le second quart du siècle, la marqueterie de cuivre et d'étain pour des bureaux, sur lesquels on posait souvent des cabinets. Le Musée de Cluny conserve un bureau, très modifié à plusieurs époques, qui montre sur les deux vantaux (en cuivre sur champ d'écaille) de son cabinet les armes du maréchal de Créqui; deux autres bureaux, du même Musée, sont de marqueterie d'étain sur champ de bois de violette (fig. 602).

Formation du style Louis XIV. — A partir du règne de Louis XIII, le décor intérieur des appartements — qui, dans toute demeure de quelque importance, sera désormais donné par l'architecte, dont menuisiers, sculpteurs et tapissiers suivront les plans — accuse des tendances nouvelles : la grâce et la fantaisie de la Renaissance française sont bannies, et l'art décoratif, en recherchant la grandeur et la majesté, prépare le style Louis XIV. Sous des influences venues d'Italie et d'Espagne, l'emphase méridionale est introduite dans les demeures



Phot. Giraudon.

Fig. 605. — Modèle d'alcôve, d'après Jean Le Pautre.

françaises. La première de ces nations donne des modèles de compositions décoratives; tandis que les idées et les modes de la seconde agissent puissamment sur la société que les artistes ont à satisfaire.

Par deux voies différentes le décor à l'italienne fut transmis à la France et aux Pays-Bas. Dès les premières années du siècle, Martellange (1568-1641) entreprit l'édification des chapelles des établissements que les Jésuites fondaient en France; en même temps que son architecture, cet ordre introduisit un mobilier aux lignes mouvementées et tout éclatant de dorures et de matières précieuses. D'autre part, de nombreux artistes français, flamands et hollandais allaient achever leur instruction en Italie et en rapportaient les modes régnantes. C'est ainsi qu'Anvers et les Pays-Bas méridionaux eurent des meubles de style Rubens; Liége, au milieu du siècle, eut un style singulièrement exubérant dont

Jean Del Cour fut le promoteur; la Hollande, un décor à l'italienne pour ses palais. Si bien que les artistes de ces régions, quand ils venaient travailler en France, pouvaient y apporter de nouveaux procédés techniques, mais n'y introduisaient point de styles particuliers à leurs pays, car ils étaient tous fervents adeptes des modes italiennes. — C'est en France que les formes italiennes devaient avoir le plus d'influence, avant d'aboutir à la constitution d'un style homogène. Dès la minorité de Louis XIV, plusieurs artistes, nés de 1618 à 1624 et qui devaient mourir aux environs de 1690, — Jean Le Pautre, Jean Marot, Charles Le Brun, Nicolas Loir, — donnèrent leurs premiers modèles aux ébénistes, sculpteurs et orfèvres. Fort peu d'ensembles décoratifs et de meubles de cette période nous sont parvenus intacts, si bien que, sans les modèles gravés de ces maîtres, de grandes lacunes se produiraient dans l'histoire de l'ameublement. Qu'il s'agisse d'ornements : grotesques, mauresques, frises de rinceaux d'abondants feuillages où passent en jouant des enfants, des tritons marins et des figures de fantaisie; de modèles pour les églises : tabernacles, retables, autels, accessoires d'orfèvrerie; de projets pour les appartements : lambris, plafonds, cheminées, portes, alcôves, vases, torchères, chenets, etc., — le plus souvent, c'est sous l'étiquette italienne qu'ils présentent leurs compositions, qui ne diffèrent guère quand ils les disent à la française.



Phot. Giraudon.

FIG. 604. — Fauteuil en bois sculpté.
(Musée des Arts décoratifs, Paris.)

La chambre à alcôve est la grande innovation de ce temps; Mme de Rambouillet et les précieuses l'adoptèrent pour leurs réunions. Les modèles gravés de Jean Le Pautre et de Jean Marot permettent de se faire une idée des alcôves; les colonnes qui les séparent du reste de la chambre s'harmonisent avec les pilastres et les colonnes engagées dans les murs, — qui sont creusés de niches abritant des statues et de grands

vases, — et font comme un véritable décor de théâtre, au centre duquel apparaît le lit, toujours vu de bout. Certains lits sont à quenouilles ou à la duchesse, comme ceux des gravures d'Abraham Bosse; d'autres bannissent presque complètement les tentures, qu'ils remplacent par un décor sculptural d'aspect tout à fait monumental, avec des génies allongés en des poses michelangesques ou des amours dévoilant un buste; souvent de grandes caryatides soulèvent un lourd rideau, et ce motif subsista assez longtemps, comme le prouve un dessin au lavis de Robert de Cotte.

Le caractère sculptural se retrouve dans les autres meubles d'inspiration italienne, notamment dans ceux dessinés par Jean Le Pautre: des guéridons et torchères sont souvent faits de figures d'indiens ou de gracieuses caryatides féminines; ces meubles, qui servaient, comme en Italie, au luminaire, accompagnaient des tables aux lourds plateaux de marbre ou de mosaïque de Florence, que des figures engainées de feuillages, des sphinx ou des griffons soutenaient. C'est encore la figure humaine qui sert au décor des cadres des miroirs qu'on suspendait au-dessus de ces tables. Ces meubles concouraient à l'effet décoratif, mais rares étaient ceux tolérés par l'architecte soucieux de ne point porter atteinte à l'aspect grandiose de l'ensemble. Pour des raisons d'étiquette, les fauteuils à grands dossiers renversés étaient rares : on s'asseyait sur des tabourets et des pliants. C'est encore par Jean Le Pautre que nous connaissons l'exagération du décor sculptural de certaines armoires à caryatides, qui dérivent de celles du début du siècle. La plupart de ces meubles fastueux ont été détruits. Une table du Musée du Louvre, qui provient du château de Fouquet à Vaux-le-Vicomte, rappelle les modèles de Le Pautre, et les torchères à caryatides de l'École des Beaux-Arts, qui furent faites pour l'ancienne Académie de peinture, doivent être des environs de 1660 (fig. 605).

Le style Louis XIV. — *Les meubles du temps de Le Brun* (1665-1690). — Le mobilier du milieu du siècle devait à l'influence italienne une abondance décorative qui ne correspondait point au goût français et qui cessa quand Le Brun dessina, pour les orfèvres, sculpteurs du bois et ébénistes des Gobelins et du Louvre, les modèles d'après lesquels ils exécutèrent les meubles aux lignes noblement et clairement tracées, à l'ornementation somptueuse, mais toujours subordonnée à l'ensemble, qui furent le complément du grand décor sculptural et pictural des appartements royaux de Versailles.

Toutes les formes et toutes les techniques mises en œuvre à la Manufacture Royale des meubles de la Couronne, sous la direction de Charles Le Brun, furent celles dont nous avons suivi, depuis le début du

siècle, l'introduction en France. Mais nos artistes, de moins en moins subjugués par un art dont un temps ils s'étaient montrés les fervents imitateurs, retrouvent leur personnalité : ils utilisent encore les formes antiques et italiennes, mais les font concourir à la réalisation de leurs aspirations artistiques, et à nouveau l'esprit français s'impose aux arts décoratifs.



Phot. Giraudon.
Fig. 605. — Torchère.
(École des Beaux-Arts, Paris.)

Les grands appartements du roi et de la reine à Versailles furent inaugurés en 1682, et la Galerie des glaces deux ans après. Presque tous les meubles qui causèrent à ce moment l'éblouissement des visiteurs ne nous sont plus connus que par les récits de Mlle de Scudéry, de Félibien, de Combes, du *Mercure Galant*, et par les fidèles reproductions que nous en donnent plusieurs pièces des célèbres tentures de l'*Histoire du Roi* et des *Maisons royales*. En effet, sept ans après l'ouverture des grands appartements, Louis XIV, en 1689-1690, était contraint d'envoyer à la Monnaie les meubles d'argent qu'ils contenaient. Ainsi furent abolies les merveilles fondues et ciselées par Claude de Villers et ses fils, Alexis Loir, Pierre Germain, Dutel et Ballin.

Le *Mercure Galant*, de 1682, énumère avec complaisance ces meubles d'argent ; il nous apprend notamment que la Galerie des jeux renfermait à elle seule : « huit Brancards d'argent portant des girandoles entre quatre Quaisses d'orangers d'argent, portez sur des bazes de mesme métal et garnissant l'entre-deux des fenestres et huit Vazes d'argent accompagnant les Brancards qui sont aux costez des Portes. Quatre torchères dorez portant dans les angles de grands chandeliers d'argent. Huit girandoles d'argent sont sur des guéridons dorez posez au milieu des fenestres de glace ; aux deux bouts pendent deux lustres d'argent à huit branches..... » ; et dans les autres pièces le même luxe se manifeste. Toute cette argenterie était historiée : des chandeliers représentaient les douze Mois de l'année, les travaux d'Hercule, les Saisons... Ces meubles

n'étaient point une luxueuse nouveauté permise seulement au souverain : Anne d'Autriche et Mazarin en possédaient et il en existait de comparables à ceux de Versailles dans les grandes demeures, notamment au Palais Royal et à Saint-Cloud, dans la salle d'audience de Monsieur, où ce « n'étaient qu'ouvrages d'argenterie de toutes manières; ce qui est ordinairement de bois aux sièges, tables et fauteuils, était d'argent ».

Quelques-unes des tables faites par les lapidaires et mosaïstes italiens des Gobelins — Giacchetti, Branchi, Horace et Ferdinand Migliorini — attestent encore l'habileté de ces artistes et leur goût pour les matières précieuses et les couleurs éclatantes. Ces plateaux en mosaïque, comme ceux en marbre, étaient portés par des tables en bois sculpté et doré, afin de mieux s'allier à la somptuosité des meubles de métal et de marqueterie.

Le plus célèbre des sculpteurs du bois qui travaillèrent sous la direction de Le Brun est Filippo Caffieri, né à Rome en 1634, qui vint en France dès 1660 à l'appel de Mazarin et s'établit aux Gobelins en 1665. Il est très souvent mentionné dans les comptes comme faisant des scabellons, des guéridons, des piédestaux, des fauteuils, des pliants. Plusieurs des cadres qu'il fit pour les tableaux du roi nous permettent de juger son grand talent de sculpteur du bois, dont témoignent en outre les admirables vantaux des portes de l'Escalier des Ambassadeurs (1678). Les œuvres de Caffieri ne reflètent pas uniquement l'influence de Le Brun, à qui il survécut vingt-cinq ans, et il est logique de supposer qu'un certain nombre de tables sculptées dans le style de Bérain sont de lui et du sculpteur Lespagnandelle, que souvent il associait à ses travaux.

JEAN BÉRAIN (1638-1711). — Nommé dessinateur de la chambre et du cabinet du roi en 1674, Jean Bérain jouit pendant sa vie d'une telle vogue qu'au dire de Mariette « on ne faisait rien en quelque genre que ce fût, sans que ce soit dans sa manière, ou qu'il en eût donné les desseins ». Pour ses compositions d'arabesques et de grotesques, qui rappellent celles de Jacques Androuet Du Cerceau, et sont plus élégantes que celles de son contemporain Sébastien Leclerc, « il avait, c'est Mariette qui le dit, pris dans ce que Raphaël avait si heureusement imaginé dans ce genre sur les modèles des anciens ce qui lui avait paru devoir faire un meilleur effet et il l'avait réduit en une manière particulière, conforme au goût de la nation française ». Ses arabesques, peintes sur les surfaces murales, se retrouvent en outre dans les œuvres des orfèvres, sculpteurs du bois et marqueteurs, auxquels il donna des modèles de meubles de tous genres. Par leurs lignes générales les meubles de Bérain rappellent ceux de Le Brun, dont toutefois ils se différencient par l'ampleur moindre des figures humaines; en effet, il a tendance à ne plus autant employer

les grandes caryatides comme supports et à rendre aux montants des meubles l'importance architectonique qu'on leur avait enlevée depuis près d'un siècle. Les légers ornements dont il revêt ses meubles ne sont plus largement conçus comme ceux de Le Brun et montrent un esprit fantaisiste et libre, bien caractéristique des tendances de la fin du siècle, qui insensiblement orientent l'art décoratif vers les formes de la Régence.

LES ÉBÉNISTES, MARQUETEURS ET BRONZIERS. — Les comptes royaux ont conservé les noms des nombreux artisans qui, depuis la fondation de la Manufacture Royale des meubles de la Couronne jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, firent pour le Louvre, Versailles, Marly, Trianon, Fontainebleau et Saint-Germain, des travaux en marqueterie analogues à ceux que Mazarin avait possédés, mais qui, grâce à l'émulation due à l'organisation du travail, atteignirent une perfection plus grande.



Phot. Giraudon.

FIG. 606. — Commode en marqueterie, de Boulle. (Bibliothèque Mazarine, Paris.)

Plusieurs de ces ébénistes et marqueteurs — Jacques Sommer, les Poitou, Jean Armand ou Harmand — exécutèrent des parquets et des estrades en bois de rapport. D'autres : Pierre Gole, Domenico Cucci, Jean Oppenord, Jean Macé et André-Charles Boulle, firent des meubles. Le dernier de ces artistes est resté de beaucoup le plus célèbre, si bien qu'on classe dans son œuvre les plus remarquables marqueteries de cuivre, d'étain et d'écaille qui ont subsisté, et qu'on n'en attribue aucune à ses contemporains.

Que savons-nous exactement de ces artistes? Pierre Gole était venu de Hollande et avait fait des cabinets pour Mazarin; une vingtaine d'années après la mort du cardinal on le retrouve à Versailles travaillant au parquet en marqueterie du cabinet du Dauphin, dont le Musée des Arts décoratifs conserve le dessin.

A partir de 1664, on trouve aux Gobelins l'Italien Domenico Cucci qui, à la fois ébéniste, marqueteur et fondeur, travaille à des cabinets d'ébène, ornés de mosaïques en jaspe et en pierres multicolores à la florentine, qu'il achève par de somptueuses appliques de bronze. Les

inventaires royaux décrivent plusieurs cabinets de lui : sur l'un d'eux les appliques de bronze figuraient Apollon, sous les traits de Louis XIV, conduisant le char du Soleil; sur un autre, lui faisant pendant, Diane, sous les traits de Marie-Thérèse, conduisait des cerfs. — Il avait, en outre, la direction des travaux de serrurerie de Versailles, où l'on voit encore des targettes, des verrous, des fermetures de croisées dont parfois la perfection remarquable fait croire à des dessins donnés par Le Brun à Cucci.

Au Louvre travaillait Jean Oppenord, qui était de Gueldre et fut naturalisé en 1679. Comme ses compatriotes, ce menuisier et ébéniste pratiquait la marqueterie de bois de couleur, et ses œuvres devaient présenter les plus grandes analogies avec celles de Boulle et de Jean Macé, qui étaient aussi logés aux galeries du Louvre.

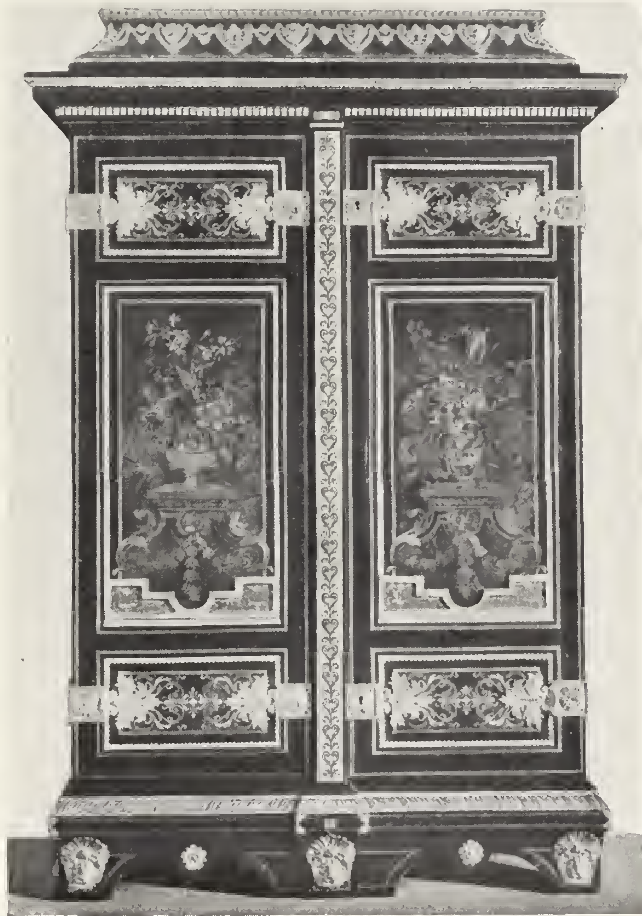
Jean Macé était « menuisier faiseur de cabinets et tableaux en marqueterie de bois ». Quand il mourut (1672), son logement passa à André-Charles Boulle, que Colbert présenta au roi comme étant « le plus habile ébéniste faiseur de marqueterie, doreur et ciseleur ».

Nous avons davantage d'indications sur André-Charles Boulle que sur ses contemporains. Il était né à Paris en 1642 environ, mais on ne sait point s'il était parent de Pierre Boulle, menuisier du roi, qui mourut en 1636. A partir de 1673, son nom figure à plusieurs reprises dans les comptes royaux; mais c'est seulement quand il est appelé à travailler à l'ameublement du cabinet du Dauphin que ses travaux prennent un réel intérêt artistique. Les meubles de ce cabinet admirable — dont on peut se faire une idée d'après un tableau du Musée de Versailles, qui représente le duc d'Anjou prenant congé de son père le Dauphin — ont été dispersés, et il serait téméraire de les identifier avec les meubles conservés dans les collections publiques ou privées. Boulle ne travaille pas seulement pour la famille royale, il reçoit les commandes de Samuel Bernard et du financier Pierre Crozat. L'inventaire des dégâts occasionnés par l'incendie de son atelier en 1720 nous apprend qu'il fabriquait des meubles en bois de couleur, et qu'il avait une collection de modèles en terre, en cire et en plâtre, d'après Michel-Ange, François Flamand, Girardon, Lecomte.... Douze ans plus tard, en 1732, il mourait, âgé d'environ quatre-vingt-dix ans. Il laissait quatre fils, tous ébénistes, qui, après avoir été ses collaborateurs, continuèrent ses traditions artistiques.

Des dessins à la sanguine, conservés aux Musées du Louvre et des Arts décoratifs, sont les modèles de plusieurs meubles de Boulle. En outre, Mariette a publié, dans son *Architecture à la mode*, huit planches de « nouveaux dessins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie, Inventés et gravés par André-Charles Boulle ». Ces planches

réunissent des pendules sur des socles, des commodes, des bureaux, — avec leurs serre-papiers placés non point dessus, mais à un des bouts, — une écritoire, un coffre de toilette monté sur pieds, des guéridons, une « armoire de cabinet » de forme basse, une table, des chenets (composés de figures humaines, comme ceux de Cotelle et des frères Loir), des groupes en bronze, des lustres et des bras de cheminées.

Cet œuvre gravé justifie les titres de graveur et sculpteur qui sont mentionnés dans un des brevets que le roi lui octroya. En outre il prouve que l'artiste, dans sa vieillesse, ne se montra point réfractaire aux formes plus mouvementées et moins symétriques, qui se manifestèrent aux environs de 1715. Par suite des franchises dont bénéficiaient les artistes logés au Louvre, il pouvait fondre lui-même, d'après ses modèles d'objets d'orfèvrerie, sans avoir à subir le contrôle de la corporation.



Phot. Giraudon.

Fig. 607. — Armoire en marqueterie, de Boulle.
(Musée du Louvre.)

Un répertoire qui réunirait les meubles de marqueterie d'écaille, de cuivre et d'étain, du règne de Louis XIV, conservés dans les collections publiques et dans les grandes collections privées, comprendrait un nombre élevé de numéros, même si les répliques faites sous Louis XVI en étaient plus systématiquement écartées qu'elles ne l'ont souvent été dans les ouvrages publiés jusqu'à présent. Seul un tel travail permettrait de suivre méthodiquement dans ces œuvres les diverses étapes du style Louis XIV. Ici nous nous contenterons d'indiquer les meubles les plus caractéristiques.

Les plus anciens reflètent l'influence de l'art grave et majestueux de

Le Brun; les bronzes, de caractère très sculptural, — certains masques rappellent ceux des vases du parc de Versailles, — ne sont plus placés au hasard avec l'unique souci d'enrichir le meuble, mais là où ils contribuent le mieux à l'harmonie de l'ensemble; les rinceaux de feuillages en cuivre sur champ d'écaille (la contre-partie d'écaille sur champ de cuivre ne semble pas avoir été pratiquée dès le début) ont dépouillé la lourdeur de jadis et sont remarquables d'invention et de précision de dessin. De la période où les conceptions de Le Brun s'imposent, doivent être les deux célèbres commodes en forme de tombeau de la Bibliothèque Mazarine, qui meublaient la chambre du roi à Versailles quand Fontanieu les inventoria en 1718. Elles sont en écaille noire relevée par de fins rinceaux de cuivre; de belles caryatides d'angles en forme de sphinx à griffes de lions, épousent la courbe du coffre et de leurs ailes dressées portent les angles du plateau de marbre griotte rougeâtre veiné de blanc (fig. 606). Ces commodes sont les plus remarquables œuvres attribuables à Boulle. De la même période sont : les deux commodes basses et la grande armoire en marqueterie de bois de couleur du Musée du Louvre (fig. 607); un grand cabinet d'ébène de la collection Wallace, qui est porté par des caryatides figurant Cérès et Bacchus; le bureau de la Salle du Conseil à Versailles et celui de la collection Foulc; les coffres de mariage, posés sur des tables surélevées, dont les plus beaux faisaient partie des collections du palais de San Donato.

Pour la transition du style de Le Brun à celui de Bérain et de Robert de Cotte, on peut citer la grande armoire en contre-partie du Musée du Louvre. De la fin du siècle ou des premières années du XVIII[e] siècle sont : le miroir de la collection Hamilton; la commode du château de Fontainebleau et le bureau plat du Louvre, qui provient des Archives nationales. Enfin, il convient de placer franchement dans le premier quart du XVIII[e] siècle une série de pendules et d'horloges — notamment au Conservatoire des Arts et Métiers, au château de Fontainebleau, au Musée du Louvre — et deux très belles armoires, portées par des dauphins, l'une, en contre-partie, dans la collection du marquis de Vogüé, l'autre, en première partie, dans une collection de Russie. Un meuble de cette période semble pouvoir être attribué avec certitude à André-Charles Boulle : c'est un cabinet qui appartient au duc de Buccleugh et porte le chiffre de l'électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière († en 1624), qui avait été en rapports avec Boulle.

LES BOISERIES SCULPTÉES. — Pour les grands appartements de Versailles, où les revêtements étaient de marbre, les sculpteurs du bois n'avaient eu à exécuter que les portes. Au Grand Trianon, — dont Mansart, avec la collaboration de Robert de Cotte, entreprend la construction en 1687, — les lambris de bois réapparaissent peints en blanc. Les

salons en étaient, on le sait par Dangeau, meublés quand le roi y vint, en novembre 1788 ; mais, jusque dans les dernières années du XVIII[e] siècle, on ne cessa de parfaire leur décor. Il est possible d'y suivre, mieux que nulle part ailleurs, les rapides modifications que des sculpteurs, las de répéter les quelques motifs d'une grammaire ornementale dérivée de celle de l'antiquité, apportèrent à leurs compositions, en y introduisant des éléments de vie directement transposés de la flore du pays dans le bois. Les lignes architectoniques sont encore soulignées par le décor régulier et conventionnel de jadis, mais, au-dessus des portes, sur les panneaux, sous les corniches, la liberté se manifeste. A la



Phot. Braun et C[ie].

Fig. 608. — Console du château de Bercy (fin du règne de Louis XIV). (Musée du Louvre.)

clef des grands panneaux de glaces, qui ont donné leur nom à l'un des salons, des masques féminins s'animent discrètement. Dans le Salon Frais, le décor floral triomphe : des roses, des soleils, d'autres fleurs encore pendent, retenues par des rubans ; même les lis de France, associés aux rais de cœur des chambranles, commencent à prendre des formes réelles. Dans le Salon des Sources, vers 1700, un léger décor, dérivé de la flore antique, — palmettes, rosaces, acanthes amincies, allongées, courbées, selon les lois du règne végétal, — annonce l'art du XVIII[e] siècle.

Les meubles, comme les lambris, reçoivent de plus légères sculptures, où l'influence de Robert de Cotte se montre à côté de celle de Bérain et de Pierre Le Pautre. La figure humaine n'en est point écartée, mais elle abandonne sa fonction de caryatide pour n'être plus qu'un ornement subordonné aux lignes architectoniques, qui reprennent leur importance. Jamais on ne sculpta un plus beau décor sur les tables,

les consoles, les sièges, les guéridons et les torchères, car les nombreux sculpteurs du bois, dont les comptes royaux nous ont conservé les noms, étaient de merveilleux techniciens. Les plateaux de marbre ou de mosaïque à la florentine des tables et des consoles sont portés par des pieds en forme de pilastres rectangulaires et évidés, reliés par une ceinture ornée de losanges fleurdelisés et d'un médaillon central découpé à jour; d'autres consoles, aux lignes mouvementées, aux pieds arqués, annoncent le style de la Régence (fig. 608).

Les mêmes artistes donnent les modèles du mobilier religieux. D'après les dessins de Robert de Cotte, Du Goulon, Louis Marteau, Jean Nel, Charpentier et Belleau sculptent les stalles de Notre-Dame de Paris, où, comme au Grand Trianon, des encadrements de tableaux et des pilastres, encore dans la tradition du XVII[e] siècle, voisinent avec d'abondantes gerbes de fleurs cueillies dans les jardins français par des artistes amoureux de la nature, comme l'étaient ceux qui, quatre siècles auparavant, avaient abandonné le froid décor antique pour parer de plantes naturelles les portails de la cathédrale.

LE STYLE LOUIS XIV A L'ÉTRANGER. — Aux environs de l'an 1700, le style Louis XIV se répandit à l'étranger, où il se substitua aux formes à l'italienne dont il dérivait. Sa diffusion était en partie due aux nombreux sculpteurs, orfèvres et autres artistes qui s'étaient réfugiés à l'étranger après la révocation de l'édit de Nantes. Les pays du Nord connurent alors un style auquel on donna le nom de « style réfugié ». Daniel Marot, dont les modèles gravés étaient répandus non seulement en Hollande, mais en Angleterre et dans les Pays-Bas méridionaux, contribua plus qu'aucun autre artiste à répandre les modes françaises. D'autre part, les artistes parisiens recevaient des commandes des princes étrangers. Dans quelques rares centres, notamment à Liége, de beaux meubles, qui montrent l'adaptation du style Louis XIV aux goûts régionaux, furent exécutés. Mais, à partir du règne de Louis XIV, c'est en France qu'il faut étudier l'histoire du mobilier.

BIBLIOGRAPHIE

LA TAPISSERIE ET LES TAPIS

Ouvrages généraux. — Voir tome III, première partie, p. 573, et tome V, deuxième partie, p. 945.

Inventaires. — JULES GUIFFREY. *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV* (1663-1715), 1885-1886, 2 vol., gr. in-8°. — JULES GUIFFREY. *Inventaire descriptif et méthodique des tapisseries du Garde-Meuble* (Tome IV de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, Paris, *Monuments civils*, 1913, gr. in-8°). — *Inventaire des meubles du cardinal Mazarin* (1653) *publié d'après l'original conservé dans les archives des Condé*, Londres, 1861.

in-8°, pp. 114 à 160. — LUDWIG BALDASS. *Die Wiener Gobelinssammlungen. Dreihundert Bildtafeln...*, 1900, in-fol.

Tapisseries de Paris et de l'Ile-de-France de 1600 à 1662. — JULES GUIFFREY. Les manufactures parisiennes de tapisseries au XVIIe siècle (*Mémoires de la Soc. de l'Hist. de Paris et de l'Ile-de-France*, tome XIX (1892), pp. 43 à 292, in-8°). — JULES GUIFFREY. *La Vie de la Vierge, monographie sur les tapisseries de la cathédrale de Strasbourg...*, 1902, in-4° obl. — CHARLES BOUVET. Les Tapisseries de Saint-Gervais et leurs cartons (*Revue de l'Art chrétien*, 1914, in-12). — LOUIS DEMONTS. Les Amours de Renaud et d'Armide, décoration peinte par Simon Vouet pour Claude de Bullion (*Bulletin de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1913, I, pp. 58 à 78). — EUG. GRÉSY. La manufacture de tapisserie de Maincy (*Archives de l'Art français*, VI, pp. 14 à 17). — TH. LUILLIER. La Tapisserie dans la Brie et dans le Gâtinais et en particulier à Fontainebleau, à Maincy et à Meaux, aux XVIe et XVIIe siècles (*Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1885, pp. 285 à 315).

Les Gobelins, la Savonnerie et Beauvais. — A. L. LACORDAIRE. *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie*, 1853, in-8°. — ALFRED DARCEL. *Les manufactures nationales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie...*, 1884, in-12. — GUICHARD et DARCEL. *Les Tapisseries décoratives du Garde-Meuble...* (s. d.), 2 vol. in-fol. — GERSPACH. Analyse de tapisseries, 1676 et 1814 (*Gazette des Beaux-Arts*, 1889). — GERSPACH. *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892...*, 1893, in-8°. — GERSPACH. *La manufacture des Gobelins*. 1892, in-8°. — H. HAVARD et MARIUS VACHON. *Les Manufactures Nationales...*, 1889, in-4°. — A. DARCEL et J. GUIFFREY. *Histoire et Description de la manufacture des Gobelins*, 1895, gr. in-8° (Extr. de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, Paris, *Monuments civils*, III, pp. 77 à 184). — MAURICE FENAILLE. *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600-1900.* Période Louis XIV, 1662-1699, 1903, in-fol. — JULES GUIFFREY. *Les grandes institutions de France. Les manufactures nationales de tapisseries. Les Gobelins et Beauvais* (s. d.), in 8°. — DUMONTHIER. *Le Mobilier National. Étoffes et tapisseries d'ameublement des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 1910, in-fol. — J. BADIN. *La Manufacture de tapisseries de Beauvais, depuis ses origines jusqu'à nos jours...*, 1909, in-4°. — ALFRED DARCEL et JULES GUIFFREY. *La Stromatourgie de Pierre Dupont. Documents relatifs à la fabrication des tapis de Turquie en France au* XVIIe *siècle*, 1882, in-8°.

Manufactures de Province. — ED. FORESTIÉ. *Les Tapisseries de Jeanne d'Arc et la « Pucelle » de Chapelain*, 1879, in-4°. — CYPRIEN PÉRATHON. 9 articles sur Aubusson (*Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1888 à 1901). — CYPRIEN PÉRATHON. Essai de catalogue descriptif des anciennes tapisseries d'Aubusson et de Felletin. (Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*), 1894-1902, in-8°. — L'abbé L. PATAUX. *Felletin*, XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 1880, in-8°. — HENRI STEIN. Les Tapisseries du château de Comblat (Cantal) (*Mélanges Guiffrey*, 1916, in-8°, pp. 138 à 145). — CH. DAVILLIERS. *Une manufacture de haute lisse à Gisors sous le règne de Louis XIV*, 1876, in-8°. — H. JADART. Les cartons ou les toiles peintes de Pierre Murgallé et les tapisseries de Daniel Pepersack à Reims (*Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, avril 1914, in-8°). — BUISART. Une succursale des Gobelins à Tours (*Bulletin de la Société archéologique de Touraine*, 1896, in-8°, pp. 397-402).

La tapisserie en Flandre, en Italie, en Allemagne. — Voir ouvrages généraux et tome V, 2e partie, p. 946. — *Description de sept tapisseries de Bruxelles exécutées par Marcus de Vos d'après les cartons... de David Téniers à Hesdin..., dans l'hôtel de M. Vallée* (s. d.), in-8°. — PAUL LAFOND. Cartons de Rubens pour la suite des tapisseries de l'histoire d'Achille (*Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1902, pp. 252-258). — EUG. MÜNTZ. Un tapissier français (Pierre Mercier) à la cour de Berlin, 1686-1700, puis à Dresde (*Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1899, pp. 11 et 21).

LES MEUBLES ET L'ORFÈVRERIE

Ouvrages généraux. — A. DE CHAMPEAUX. *Le meuble*, tome II : XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, 1885, in-8°. — H. HAVARD. *Dictionnaire de l'ameublement...*, 1887-1890, 4 vol. in-4°. — E. MOLINIER. *Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie...*, tome III, *Le mobilier au* XVIIe *et au* XVIIIe *siècle*, gr. in-4°. — D. GUILMARD. *Les Maîtres ornemanistes...*, 1880, 1 vol. de pl., 1 vol. de texte, in-4°.

France. — ADAMS. *Décoration intérieure des époques Louis XIII et Louis XIV*, 1865, in-fol., pl. — DESTAILLEURS. *Recueil d'estampes relatives à la décoration des appartements aux* XVIe, XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 1863-1871, 2 vol. in-fol. — PÉQUEGNOT. *Vieilles décorations depuis l'époque*

de la Renaissance jusqu'à Louis XIV, 1875, in-fol., pl. — E. Molinier. *Le Mobilier royal français aux* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 1902, gr. in-4°. — J. Guiffrey. *Les Caffieri, sculpteurs, fondeurs et ciseleurs*, 1877, in-8°. — H. Havard. *Les Boulle* (Coll. des *Artistes célèbres*), in-4°. — André-Charles Boulle. *Nouveaux dessins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie*..., dans l'*Architecture à la mode* de Mariette. — H. Stein. L'ébéniste Boulle et l'origine de sa famille (*Mém. de la Soc. des Beaux-Arts des départ.*, 1890). — E. Molinier. *Collection Wallace. Meubles et objets d'art français des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 1902, in-4°. — Gaston Brière. *Le château de Versailles, architecture et décoration*, 1910, 2 vol. in-fol., pl. — Denis Roche. *Le mobilier français en Russie, meubles des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, 1912, in-fol. — J. Guiffrey. *Comptes des bâtiments du roi*, tome I. — *Inventaire des meubles du cardinal Mazarin* (1653) *publié d'après l'original conservé dans les archives des Condé*, Philobiblon Society, Londres, 1861, in-8°. — Bonnaffé. *Inventaire de Nicolas Fouquet* (Arch. Nat., O. 1964). — Fontanieu. *Inventaire du mobilier de la Couronne dressé en* 1729 (Arch. Nat., O, 3336, fols. 109 et suiv.). — Dumonthier. *Le mobilier national. Bois de sièges*, 1913, in-fol. — L. Deshairs. *Le Grand Trianon*, 1908, alb. de pl. — *Cadres et bordures de tableaux*... (Introd. par L. Deshairs), 1910, in-fol. — E. Hessling. *Appliques de bronze dans le style Louis XIV et Louis XV*, 1912, in-fol. — L. Metman et G. Brière. *Le Musée des Arts décoratifs. Le Bois*, 2e partie : XVIIe et XVIIIe siècles (s. d.), in-fol. — G. Guigue. *Note sur le mobilier de luxe à Lyon en* 1700. — Arnaud d'Agnel. *Arts et industries artistiques de la Provence. Le meuble*, 1913, 2 vol. gr. in-4°. — H. Vial, A. Marcel et A. Girodie. *Les artistes décorateurs du bois*, 1912-1922, 2 vol. in-4°.

Italie, Espagne, Pays-Bas, etc. — Ferrari. *Il legno nell arte italiana*, 1910, gr. in-8°. — J. F. Riaño. *The industrial Arts in Spain*, in-8°. — Dussieux. *Les artistes français à l'étranger*. — Brahy-Prost. *La décoration de la Renaissance sur le mobilier liégeois* (Congrès de Liège, 1909, p. 730 et suiv.). — A. Heins Intérieurs anciens en Belgique (*Bull. de l'Ac. d'archéol.*, 1910, p. 159). — Esther Singleton. *Dutch und Flemish furniture*, 1907, gr. in-4°. — K. Sluyterman et A. M. Cornette. *Intérieurs anciens en Belgique*, 1912, pl. — K. Sluyterman. *Intérieurs anciens en Hollande*, alb. de pl. — Terme. *L'Art ancien au pays de Liège* (1905). — P. Wytsman. *Intérieurs et mobiliers de styles anciens*..., 1902. — Van Ysendyck. *Documents classés de l'art dans les Pays-Bas*, 1880 1889, 7 vol. de pl. — W. Vogelsang. *Le Meuble hollandais au musée d'Amsterdam*, 1909, pl. — D. Bierens de Haan. Houtsnijwerk in Nederland, 1921, in-4°, pl. — F. Luthmer. *Deutsch Möbel*..., 1903, in-8°. — J. Lessing. Philipp Haïnofer und der pommersche Kunstschrank (*Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen*, t. IV, 1883, p. 3 et suiv., et t. V, p. 42-56). — J. von Falke. *Geschichte der Deutschen Kunstgewerbes*, p. 135 et suiv., pl. — Percy Macquoid. *A history of English furniture*, 1905, in-fol. — Chr. Axel Jensen. *Danmarks snedkere og Billedsni dere*..., 1911, in-4°.

CONCLUSION

Quand, de l'apport du xviie siècle, si divers sous l'apparente unité que lui confère la quasi universelle institution des académies où s'organisa le classicisme, on essaie de dégager l'élément vraiment nouveau dont les temps qui suivirent devaient mettre en évidence la vitalité et l'efficacité, c'est chez les peintres qu'il faut le chercher. Certes, les architectes et les sculpteurs conservent dans la production générale leur éminente et primordiale importance. Comme constructeurs et décorateurs tour à tour des églises de la contre-réforme et des chapelles jésuites, des monuments funéraires qui y multipliaient la gesticulation pathétique de leurs orants « en action » et du cortège de figures allégoriques groupées autour d'eux, — des grands collèges ecclésiastiques et monastiques, foyers de la vie religieuse et de la propagande catholique, — des palais royaux et princiers, des hôtels des grands financiers et de la bourgeoisie opulente, ils eurent à adapter aux différents programmes religieux et mondains le répertoire des formules architectoniques et de la grammaire ornementale dont les éléments constitutifs ne se renouvelaient plus depuis la Renaissance, mais dont les combinaisons et les agencements variables à la demande des besoins contemporains donnèrent naissance, sous la discipline des infatigables commentateurs de Vitruve et de Palladio, à des rythmes plastiques, à un style monumental qui, sous un nom, d'ailleurs peu précis et malencontreux, — *baroque*, en attendant *rococo*, — occupe dans l'histoire de l'art moderne une place essentielle.

Mais la peinture, — en ce siècle qui fut celui de Poussin et de Rubens, de Rembrandt et de Velázquez, de Vermeer de Delft et de Caravage, et qui vit naître Watteau et Tiepolo, — tendit à devenir désormais le mode d'expression le plus souple, le plus nuancé et le plus mobile que l'art pût mettre au service ou à la disposition des plus intimes pulsations de l'esprit et de la sensibilité, le plus près du cœur d'une société de plus en plus ouverte, dans le relâchement des grandes disciplines générales, aux suggestions du sens individuel.

Poussin lui-même, l'austère et grand Poussin, en disant que l'objet de la peinture est la « délectation », annonçait sans le savoir toutes les possibilités de l'avenir, toutes « les diverses beautés de la peinture ». Et les amateurs, — dont l'influence sur les artistes va devenir un des éléments actifs des renouvellements de l'art, — se montrent dès lors de plus en plus curieux « des procédés qu'un excellent peintre peut utiliser pour former des traits et coucher des couleurs qui expriment parfaitement les passions de l'âme, — secret que ceux mêmes qui le possèdent auraient d'ailleurs bien de la peine à apprendre aux autres », car « cela dépend de la force et de l'imagination de celui qui peint.... »

Rome, sans doute, continue d'être, d'un bout à l'autre du siècle, le centre pédagogique où les gouvernements et les académies dirigent leurs apprentis artistes « pour s'y former le goût et la manière sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'antiquité et des siècles derniers », comme Colbert l'écrivait à Poussin en lui annonçant la fondation d'une Académie de France. Molière célébrant la *Gloire du Val-de-Grâce* rend hommage à Rome, « la maîtresse du monde »,

Où les arts déterrés ont par un digne effort
Réparé les dégâts des Barbares du Nord....

et il la remercie d'avoir rendu à la France, « façonné de sa main », ce grand homme, Mignard, « devenu tout romain ». Et pourtant, c'est par l'action sans cesse décroissante des influences ultramontaines au profit de celle de Rubens que se caractérise toute l'évolution de la peinture depuis le commencement de la grande querelle des Rubenistes et des Poussinistes. C'est sous des influences flamandes que se formera et s'épanouira la jeune peinture anglaise, et, en dépit des théoriciens et des docteurs d'académie, le mouvement naturel de la vie dirigera vers le foyer d'Anvers plutôt que vers les maîtres italiens l'attention, la sympathie spontanée et la curiosité d'un groupe toujours plus nombreux de peintres et « d'amateurs ».

C'est au cours des temps modernes que le mot de Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture* devait prendre toute sa signification. Il la définissait *cosa mentale*, et de là à demander avec Poussin : « de la raison partout », la transition est toute naturelle. Chardin viendra bientôt, qui dira à son tour : « on se sert de couleurs ; mais *c'est avec le sentiment que l'on peint* », et, de plus en plus, la tâche des historiens de la peinture sera de montrer comment les modifications, assouplissements, enrichissements ou altérations de la technique sont solidaires de certaines modalités intérieures, se rattachent à certaines nuances de la sensibilité et de la pensée. C'est parce qu'il avait plus ou moins nettement discerné la dose croissante de sensualisme qui entrait dans

la peinture que Pascal en flétrissait « la vanité », et que la Mère Angélique s'accusait, ayant pris trop d'intérêt à un tableau et à un air de musique, d'avoir satisfait « deux sens à la fois » ; mais c'est par la même raison que les Rubenistes, plus sensibles à la « concupiscence des yeux », célébraient dans leur maître le don d'animer, de transfigurer, d'exalter toute réalité :

Il donne de la vie à ce qui n'en a pas,
De l'antique il a su conserver la noblesse
Et n'en a point gardé l'ingrate sécheresse...
Il frappe, il éblouit, il surprend, il impose... ;

c'est pour ces mêmes raisons surtout que le très peu janséniste Molière, par surcroît grand ami de Mignard qui n'aimait pas Le Brun, analysait si bien, aidé d'ailleurs par les vers latins du *De arte graphica* de Dufresnoy, les charmes de la peinture proprement dite et, dans la grande fresque peinte par Mignard pour « la coupe » du Val-de-Grâce, admirait non seulement :

Des mouvements du cœur peints d'une adresse extrême
Par des gestes puisés dans la passion même,
Bien marqués pour parler, appuyés, forts et nets,
Imitant en vigueur le geste des muets,

mais aussi :

... la grâce et le ton des couleurs,
Qui des riches tableaux fait l'exquise valeur,

et le *coloris* qui est « l'achèvement de l'art et l'âme des figures », et tous ces « mystères exquis » :

L'union, les concerts et les tons des couleurs,
Contrastes, amitiés, ruptures et valeurs,
Qui font les grands effets...

et encore :

La distribution et d'ombre et de lumière
Sur chacun des objets et sur la masse entière,
Leur dégradation dans l'espace de l'air
Par les tons différents de l'obscur et du clair,
Et quelle force il faut aux objets mis en place
Que l'approche distingue et le lointain efface;
Les gracieux repos que, par des soins communs,
Les bruns donnent aux clairs comme les clairs aux bruns;
Avec quel agrément d'insensibles passages
Doivent ces opposés entrer en assemblage;
Par quelle douce chute ils doivent y tomber
Et dans un milieu tendre aux yeux se dérober...
Quel adoucissement des teintes de lumière
Fait perdre ce qui tourne et le chasse derrière,
Et comme avec un champ fuyant, vague et léger,
La fierté de l'obscur sur la douceur du clair,

Triomphant de la toile en tire avec puissance
Les figures...
Les détache du fond et les amène à nous.

Peu importe d'ailleurs que quelques-uns des Flamands venus à Paris aient subi à leur tour l'influence de l'art français tel que Le Brun — grand adversaire de Mignard — l'enseignait et le dirigeait. Le fait essentiel est que les tendances, que plus ou moins ingénieusement ou scolastiquement prônaient et défendaient des traités comme le *Dialogue sur le coloris* de Roger de Piles, aient fini, au cours du siècle, par triompher sur toute la ligne. *Pamphile*, défenseur et théoricien des coloristes, parle avec compétence et nouveauté des « valeurs », du « jeu des nuances », de la transformation des teintes locales sous l'action de la lumière.... Molière, pour en revenir au poème de la *Gloire du Val-de-Grâce*, se demandait comment la *peinture*, par les doigts de Mignard, sait « faire à nos yeux vivre des choses mortes »,

Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs
Rendre esprit la couleur et les pierres des chairs.

Ce n'était comme la plupart de ses couplets qu'une traduction libre des vers de Dufresnoy :

... paucisque coloribus ipsam
pingere posse animam atque oculis praebere videndam,
hoc opus, hic labor...

que de Piles traduisait (1668) : *De faire avec un peu de couleur que l'âme nous soit visible, c'est où consiste la plus grande difficulté....*

Ces textes que nous rappelons pour leur valeur symptomatique n'ont pas déterminé, ils servent à constater ce qui va devenir de plus en plus la tendance ou l'aspiration plus ou moins consciente de toute la peinture moderne. Charles Perrault, partisan de Le Brun contre Mignard, faisant allusion à la violence des polémiques soulevées de son temps autour de ces questions du *dessin* et de la *couleur*, disait presque prophétiquement dans un quatrain qui concluait à l'apaisement sinon à la conciliation :

L'agréable dispute où nous nous complaisons
Passera sans finir jusqu'aux races futures.

Et c'est au moment où ces controverses s'élevaient au diapason le plus aigu, « les uns donnant des raisons, les autres des injures », comme écrivait encore Perrault, que la paix de Nimègue rattachait définitivement Valenciennes à la France, juste à point pour que Watteau naquît Français.

André Michel.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE XI

LA SCULPTURE FRANÇAISE AU XVIIe SIÈCLE

par ANDRÉ MICHEL.

I

DE LA MORT DE HENRI IV A 1661

II

LA SCULPTURE FRANÇAISE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE A LA FIN DU RÈGNE DE LOUIS XIV

LIVRE XXI

L'ART EN ANGLETERRE ET EN SUISSE

CHAPITRE XII

L'ART EN ANGLETERRE AU XVIIe SIÈCLE

L'ARCHITECTURE EN ANGLETERRE AU XVIIe SIÈCLE

par PAUL BIVER.

LA SCULPTURE EN ANGLETERRE AU XVIIe SIÈCLE

par PAUL BIVER.

LA PEINTURE EN ANGLETERRE AU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE XIII

L'ART EN SUISSE AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

par Conrad de Mandach.

LIVRE XXII

LA GRAVURE, LA TAPISSERIE, LE MOBILIER ET L'ORFÈVRERIE AU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE XIV

LA GRAVURE AU XVIIe SIÈCLE

par Conrad de Mandach.

CHAPITRE XV

LA TAPISSERIE, LE MOBILIER ET L'ORFÈVRERIE AU XVIIe SIÈCLE

LA TAPISSERIE ET LES TAPIS

par Léon Deshairs.

LE MOBILIER ET L'ORFÈVRERIE

par Mlle Élisa Maillard.

CONCLUSION

par André Michel.

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

87465. — Paris, Imprimerie Lahure, 9, rue de Fleurus.

ANDRÉ MICHEL

HISTOIRE
DE
L'ART

TOME VI

L'ART
EN EUROPE
AU XVIIe SIÈCLE


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 4150

